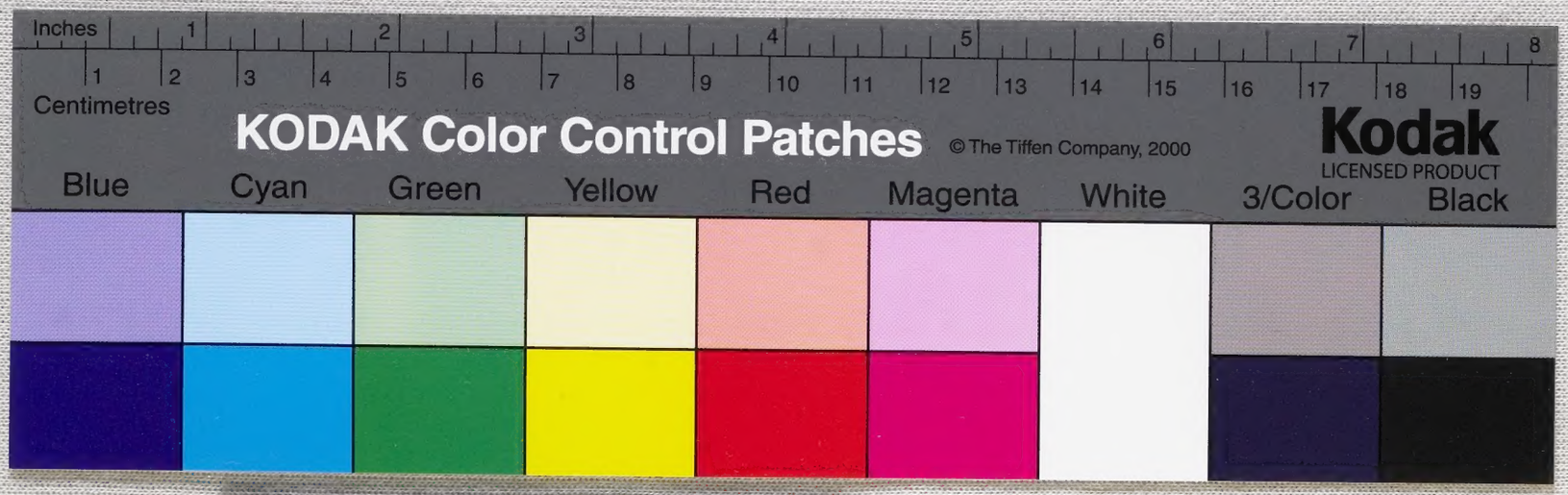
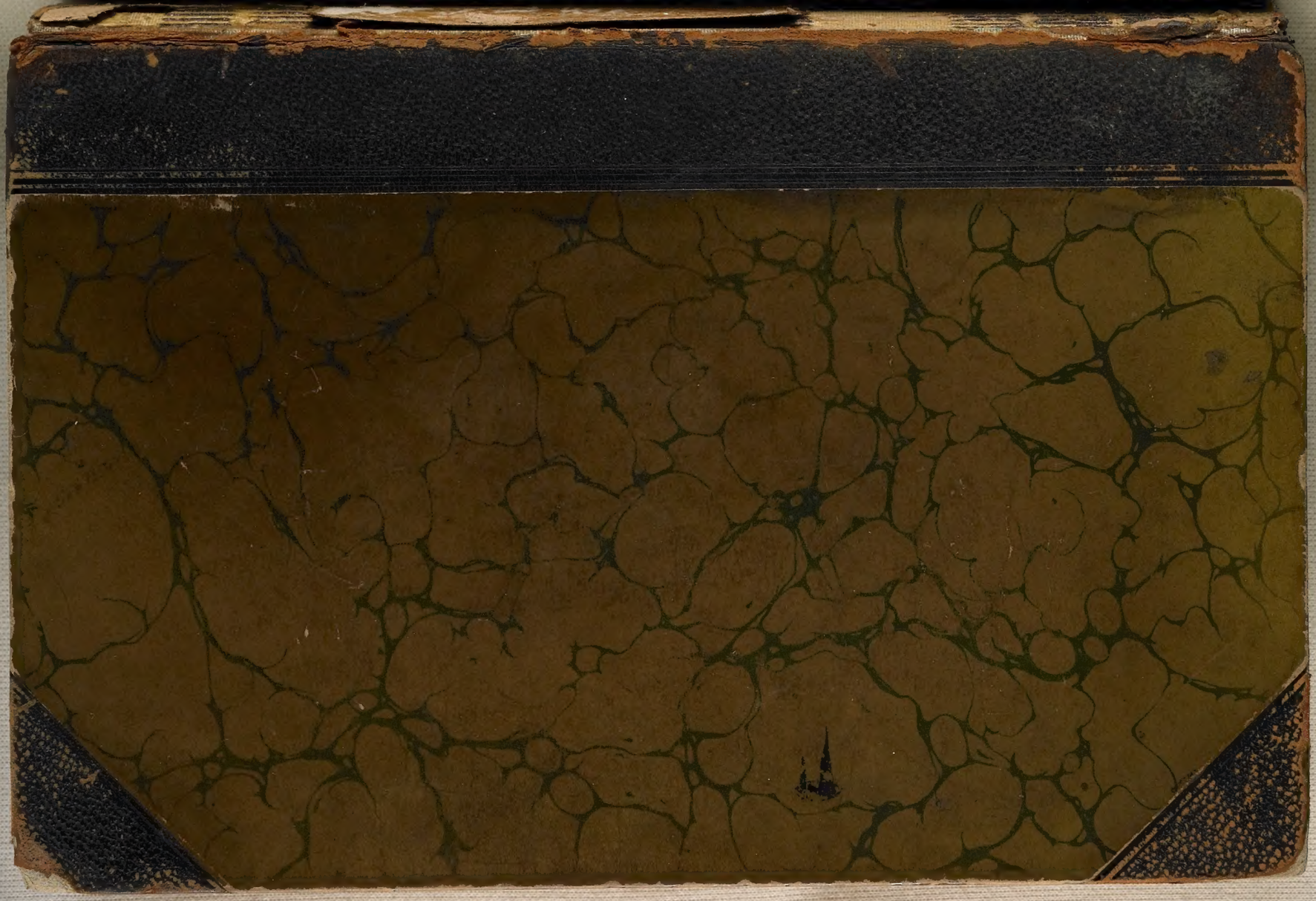

Inches
Centimetres
KODAK Color Control Patches
© The Tiffen Company, 2000
Kodak
LICENSED PRODUCT
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black



Expo A100
G 1667

Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

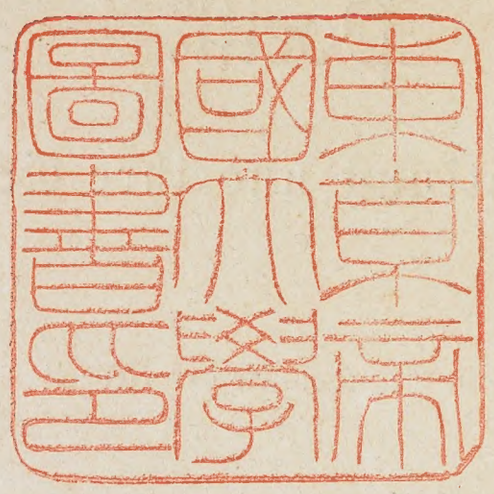
Rudolf von Gottschall.

335

Erster Band.

Fünfte durchgesehene und verbesserte
Auflage.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1882.



B 24186

Das Recht der Uebersetzung bleibt vorbehalten.

Vorwort zur ersten Auflage.

Wollte man vielseitigen Versicherungen glauben, so wäre eine Aera des Materialismus hereingebrochen, in welcher die Poesie sich mit einer vollkommen untergeordneten Rolle begnügen müßte. Nichts würde in diesem Falle überflüssiger sein, als eine Poetik zu schreiben, da selbst diejenigen, denen die dichterische Muse noch einige Teilnahme abzuschmeicheln vermöchte, ihre Interesse nicht auf die Kenntnis jener Gesetze ausdehnen würden, welche das dichterische Schaffen regeln. Doch nach unserer Überzeugung ist die Lebenskraft der Poesie zu groß, als daß die vorübergehende Ungunst der Zeit sie ersticken könnte. Im Gegenteil, hat eine neue Kulturepoche begonnen, so beginnt sie auch für die Poesie, und es ist nötiger als je, auch auf ästhetischem Gebiete das Bleibende vom Vergänglichen zu sondern, damit die Dichtkunst nicht im Joche veralteter Regeln seufze, sondern neue Bahnen einschlage, auf denen sie die Lorbeeren der Zukunft erreichen kann. Sie hat dies zum Teil gethan, aber ohne von einer wissenschaftlichen Ästhetik gewürdigt zu werden, welche diesen neuen Aufschwung nur mit verdrossener Miene betrachtete. Wenn überhaupt in Deutschland seit langer Zeit keine spezielle technische „Poetik“ erschienen ist, so fehlt es noch mehr an einem wissenschaftlichen Werke, welches den neuen dichterischen Bestrebungen als Fahne dienen, die Gleichstrebenden um sich versammeln könnte und, nach den ewigen Regeln des Schönen, die Berechtigung derjenigen neuern Erscheinungen nachzuweisen versuchte, die von einer vorurteilsvollen Ästhetik verdammt werden, weil sie den gewohnten Kreis der Dichtung mit freieren Bahnen vertauschten.

Zu einem solchen Unternehmen dürften meine schwachen Kräfte gewiß nicht ausreichen, würden sie nicht dadurch verstärkt, daß ich aus der Mitte der neueren Bestrebungen heraus, mit der gesammelten Kraft der Zeitgenossen, mein Werk zu vollenden trachte, daß ich gleichsam die latente

Poetik, welche in den Dichtungen der neueren Poeten schlummert, entbinde und ihr einen wissenschaftlichen Ausdruck zu geben suche. Poesie und Poetik hängen aufs innigste zusammen. Der Philosoph mag die Idee des Schönen bestimmen; aber selbst ein Aristoteles hätte seinem Werke kein konkretes Leben verleihen können, wenn nicht die erhabenen Schöpfungen eines Homer und Sophokles seinem poetischen Kanon vorausgegangen wären. Der größte Gesetzgeber auf dem Gebiete der Dichtkunst bleibt ewig der dichterische Genius. Weil aber die Idee des Schönen, sobald sie in die Erscheinung untertaucht, mit jedem Jahrhundert ihre Hülle wechselt: so ist nichts gefährlicher, als der Götzendienst, der mit diesen abgelegten Schlangenhäuten der Geschichte getrieben wird, als diese Verwechslung des Ewigen und Vergänglichen, welche in der That das zerbrechliche Fundament einer die neuern Erscheinungen verurteilenden Rhadamanthenweisheit bildet. Auch unser Jahrhundert gibt der ewigen Schönheit eine neue Hülle; unsere Dichter haben die großartigsten Impulse zur Fortentwicklung der Poesie im Geiste der Zeit gegeben; aber die Mehrzahl unserer Ästhetiker hat diese Fortschritte nur mit Achselzucken begrüßt, weil sie das ursprüngliche Wesen des Schönen in dieser neuen Erscheinungsform nicht zu erkennen vermochten.

Von diesem Standpunkte aus angesehn, kann es mir unmöglich zum Nachteile gereichen, daß ich mich selbst produktiv auf den verschiedensten Gebieten, in der Lyrik, Dramatik und Epik, versucht habe. Nur in der Werkstatt des dichterischen Schaffens selbst belauscht man die Geheimnisse desselben, und wie schon eine vollkommen unproduktive Kritik etwas Eunuchenhaftes hat und ihre Lehren mit einer Fistelstimme vorträgt, der die vollen Brusttöne fehlen, so ist dies in viel höherem Grade bei einer Poetik der Fall, in welcher alle Feinheiten der dichterischen Technik zur Sprache kommen müssen. Ganz abgesehen von Horaz, Vida und Pope — hat unsere Ästhetik nicht durch unsere klassischen Dichter, durch Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, die wesentlichste Fortbildung erhalten? War es nicht der innige Zusammenhang mit der Produktion, der sie selbst erst in neue Bahnen führte? Und haben unsere neuen ästhetischen Systematiker viel mehr gethan, als jene genialen Aperçus der Dichter in eine wissenschaftliche Form zu bringen und durch logischen und metaphysischen Kitt niet- und nagelfest zu machen? Niemand wird leugnen wollen, daß die Kritik ein wesentliches Moment des dichterischen Schaffens ist! Welche Kritik muß der Dichter schon bei Erfindung eines Plans ausüben, wieviel verwerfen, sichten, neuschaffen, welchen Scharfsinn erfordert die konsequente Durchführung der Charaktere, die logische Entwickelung der Handlung!

Jedes fertige Werk steht gleichsam auf einem Schutt von Planen, Motiven, Fragmenten, der in der Werkstatt des Dichters zurückgeblieben ist. Der Dichter hat sich hundertmal kritisiert, ehe ihn sein Kunstrichter einmal beurteilt. Und sollte, bei aller Begeisterung, die ihn treibt, dem Poeten bei dem Einschlagen neuer Richtungen, dem Schaffen neuer Formen das volle Bewußtsein über seinen Weg und sein Ziel fehlen? Ein Dichter ist daher gewiß mehr als der bloße Theoretiker befähigt, einen lebensvollen und nutzenbringenden Kanon der Dichtkunst zu entwerfen.

Obgleich ich mich schon lange mit diesem Plan trug und auch den Entwurf des Werkes schon ausgearbeitet hatte, so wartete ich doch das Erscheinen des letzten Heftes der umfangreichen Vischerschen „Ästhetik“ ab, welches die Dichtkunst behandelt, um mich zu überzeugen, ob diese Arbeit nicht die meinige überflüssig mache. Doch der Ästhetiker, der die einzelnen Künste nur in den Bau seines ganzen Systems hineinarbeitet, hat immer mehr ihre allgemeine Seite im Auge und kann sich nicht mit dem erforderlichen Behagen in die Einzelnheiten der Technik versenken, nicht die Physiognomie einzelner Werke und Dichter mit jener Lebendigkeit ausmalen, welche der abstrakten Regel erst Wärme und Frische gibt: Je größer überhaupt die architektonische Kunst des Ästhetikers ist, je mehr er sein Paragraphennetz wie eine logische Kette ineinanderschlingt und jeden neuen Satz nur als Resultat der vorausgehenden Entwickelung gibt: um so weniger wird sich der einzelne Teil selbständig von dem ganzen Organismus lostrennen lassen; um so weniger wird er ohne Rückblicke, Hinweise auf früheres, ja ohne vollständige Kenntnis der im allgemeinen Teil enthaltenen Entwickelungen verständlich sein. Dies ist in der That bei der Vischerschen Ästhetik der Fall — die Lehre von „der Dichtkunst“ ist reich an jenen philosophischen Abbreviaturen, deren Schlüssel nur das ganze Werk gibt. Hierzu kommt, daß die Rücksichtnahme auf die neueste Litteratur eine außerordentlich geringe ist, und somit die Hauptzwecke meiner Poetik dort keine Erledigung gefunden haben. Wie ich indeß der Ästhetik Vischers allgemeine Grundbestimmungen des Schönen und der Kunst verdanke, welche ich zu adoptieren um so weniger Bedenken trug, als auch die Wissenschaft des Geistes, wie die der Natur, positive Resultate aufweist, auf denen sich weiter bauen läßt, wenn überhaupt von einer gemeinsamen Arbeit der Geister die Rede sein soll: so verdanke ich noch zwei neueren Werken eine Fülle von Anregungen, dem Werke des tief und feingebildeten Rosenkranz: „die Poesie und ihre Geschichte“ und dem des geistvollen Carrière: „das Wesen und die Formen der Poesie,“ indem das erstere für die sehr wichtige geschichtliche Auffassung und Behandlung des

		Seite
Dritter Abschnitt.	Über den Gebrauch des bildlichen Ausdrucks	190
Vierter „	Vers und Reim	208
Fünfter „	Die vorzüglichsten Versmaße	223
1.	Das trochäische Versmaß	223
a)	Die trochäische Dipodie	224
b)	Dreifüßige Trochäen	224
c)	Vierfüßige Trochäen	225
d)	Fünffüßige Trochäen	227
e)	Sechs- und siebenfüßige Trochäen	228
f)	Der trochäische Tetrameter	228
2.	Das jambische Versmaß	229
a)	Die jambische Dipodie	230
b)	Der drei- und vierfüßige Jambus	230
c)	Der fünffüßige Jambus	232
α.	Das Sonett	236
β.	Die Stanzen, die ottave rime	237
γ.	Die Terzine	239
d)	Der sechsfüßige Jambus	241
α.	Der Trimeter	241
β.	Der Alexandriner	242
e)	Der achtfüßige Jambus (Tetrameter)	243
3.	Das daktylische Versmaß	244
α.	Zwei- und mehrfüßige Daktylen	244
β.	Der Hexameter	245
γ.	Der Pentameter	247
4.	Das anapästische Versmaß	248
a)	Die anapästische Dipodie	248
b)	Der vierfüßige Anapästus	248
c)	Der achtfüßige Anapästus (Tetrameter)	249
Sechster Abschnitt.	Altdeutsche, antike, orientalische Strophen	249
1.	Der altepische Vers	249
2.	Die Nibelungenstrophe	252
3.	Antike Strophen	253
a)	Die alkäische Strophe	255
b)	Die sapphische Strophe	257
c)	Die asklepiadäischen Verse	258
d)	Die großen Odenstrophen	260
4.	Orientalische Versarten	261
a)	Die Ghaselen	261
b)	Die Makâmen	262

Einleitung.

Geschichte der Poetik.

Die ersten Dichter folgten in naiver Weise den Eingebungen der Begeisterung; das kritische Bewußtsein, das bei jeder freien Schöpfung vorhanden ist, war noch unzertrennlich mit der Inspiration verknüpft. Dem Vorbild des Genius folgten die minder begabten Nachahmer, welche mit diesem Vorbilde zugleich die in Fleisch und Blut verwandelte ästhetische Regel überkamen.

Am wenigsten war die orientalische Poesie, welche, wie jenes Riesenbild des Sohnes der Morgenröte unter den ägyptischen Mimosen bei den Berührungen des ersten Sonnenstrahls, hymnenartig bei den Berührungen des Göttlichen ertönte, welche es aber in ihren Schöpfungen kaum zu organischer Gliederung brachte, dazu geeignet, ein klares Bewußtsein in bezug auf die Gesetze des Schönen wach zu rufen. Erst als in Hellas die Kunst ihre klassische Blüte erreicht, ja schon wieder hinter sich hatte, trat die Philosophie auf, um uns über das Wesen des Schönen und die Grundgesetze der einzelnen Dichtgattungen zu belehren.

Eigentümlich ist das Verhalten der beiden größten griechischen Denker zur Poesie. Der dichterische Plato wollte die Dichter aus seiner vollkommenen Republik verbannen, weil sie lügen und verkehrte Vorstellungen verbreiten; der nüchterne, streng logische Aristoteles erwies der Poesie die Ehre, sie in einem Werke von drei Büchern, von denen uns leider! nur eins im Auszuge erhalten ist, einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehn. Dieser Widerspruch erklärt sich nur daraus, daß die ganze platonische Weltanschauung und besonders seine Politik mit Poesie durchdrungen und gesättigt war und daher für die Poesie keine besondere Stätte übrig blieb. Gleichwohl hat Plato über das Wesen des Schönen die

zuerst die Idee der Schönheit in ihrer freien Selbständigkeit geltend. In seinen Aufsätzen: „über die tragische Kunst", „über das Erhabene", „Anmut und Würde" entwickelt er dieselben Ideen, die er mit dichterischer Prägnanz in seiner Lyrik ausspricht. Hier strebt er mit einer platonischen Begeisterung nach der Vermählung der Wahrheit und Schönheit, nach der Versöhnung von Wissenschaft und Kunst; dort nennt er die Schönheit die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört, indem sie ihre Existenz in der sinnlichen Natur empfängt und in der Vernunftwelt das Bürgerrecht erhält. Der beurteilende Geschmack aber soll diese Vermittelung zwischen Sinnlichkeit und Geist übernehmen, Anschauungen zu Ideen adeln und die Sinnenwelt in ein Reich der Freiheit verwandeln. Und wenn Schiller in seiner „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts" der Schönheit wieder einen pädagogischen Zweck unterzuschieben scheint, so verschwindet dieser Schein alsbald, indem gerade diese Abhandlung das Ideal der Schönheit als die Einheit der Realität mit der Form, als das Ideal der Menschheit selbst entwickelt. Von einzelnen Teilen der Poetik kamen Schillers Bestrebungen am meisten der Tragödie zugute, indem er sich mit Vorliebe der Begriffsbestimmung des Pathetischen und Erhabenen hingab. Seine Unterscheidung zwischen „naiver" und „sentimentaler" Dichtungsweise hat mehr einen litterarhistorischen, als philosophischen Wert. Goethe dagegen, der Naturalist, der von dem einzelnen Phänomen ausging, beschäftigte sich mehr mit Kunstbetrachtung und zeigte hierbei dasselbe intuitive Genie, das seiner Naturforschung einen so bedeutenden Wert gegeben hat. In seinen „Propyläen", in seinen „Schriften über Kunst und Altertum" hat er sich vorzugsweise über bildende Kunst und Malerei, und zwar auch mehr über die äußerlichen Seiten derselben ausgesprochen. Dagegen enthalten seine „Briefe", seine „Maximen", seine später veröffentlichten Gespräche eine Fülle jener sinnigen Reflexionen über die Poesie, wie sie aus einem mit ihren höchsten Aufgaben und ihrer Technik gleich vertrauten Sinne ungezwungen hervorgehen, ohne die charakteristische Vorliebe des Dichters für das Plastische und Epische zu verleugnen. Goethe fügte dem Schatze der klassischen Poetik die Maximen der Kunstbetrachtung und Offenbaruugen ihrer technischen Geheimnisse hinzu.

Noch fehlte der klassischen Poetik ein wesentlicher Abschnitt; der Humor war von jenen großen Genien nicht in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen worden. Der reichbegabte Geist Jean Pauls war vor Allen berufen, diesen Abschnitt zu ergänzen. In seiner „Vorschule der Ästhetik", in welcher über das Wesen der Dichtkunst, besonders über den dichterischen

Stil die geistreichsten und schlagendsten Reflexionen enthalten sind, kamen auch zuerst der Humor, die Ironie, der Witz zu ihrem vollen ästhetischen Recht. Vom Geiste der britischen Humoristen genährt, in Deutschland selbst Meister und Muster dieses Stiles, verschmolz Jean Paul Regel und Beispiel in seltenster Weise; er sprach humoristisch über den Humor, witzig über den Witz; aber mit diesen Blitzen seines Genius erhellte er das ganze Wesen des Komischen in einer so schlagenden Weise, daß die späteren Ästhetiker sich nur an seine Erklärungen anschließen konnten. Zugleich sehen wir an Jean Paul am deutlichsten das Hervorgehen der klassischen Poetik aus einer praktischen Nötigung, ihren innigen Zusammenhang mit der Produktion der Dichter. Auch Jean Paul fühlte das Bedürfnis, seine Schöpfungen, seine Dichtweise zu rechtfertigen, weil für den Humor in Deutschland keine ästhetische Richtschnur bestand. So trat er auf als Gesetzgeber für ein Gebiet, das er thatsächlich in Besitz genommen, und dessen Besitz er in ein gutes Recht verwandeln wollte. In der That macht unsere klassische Epoche den Eindruck litterarischer Anfänge, so sehr man auch vom Gegenteil durchdrungen zu sein scheint; die Autoren gleichen jenen Ansiedlern, die mit gezogenem Schwert hinter dem Pfluge hergehen, um das urbar gemachte Land gegen alle Angriffe zu verteidigen.

Die romantische Poetik setzte das Werk der klassischen weiter fort, nur daß das dichterische Talent ihrer Vertreter bei weitem geringer war und die kritische Richtung mehr in eine litterarhistorische überging. Das Prinzip dieser Poetik war bekanntlich die Ironie, welche sie aus dem Fichteschen System herleitete, und die ein großer Kunstphilosoph, Solger, in seiner „Ästhetik" (1829) und in seinem „Erwin" (2 Bde., 1815) als den Mittelpunkt der künsterischen Thätigkeit entwickelt. In der Fichteschen Welt, in welcher der Geist in unaufhörlichem Ringen mit der Natur begriffen ist, kann das Schöne keine bleibende Stätte finden; es ist dort nur ein flüchtiges Aufleuchten der Idee, ein Ideal, das in seinem Erscheinen verschwindet. Die Erscheinungswelt selbst ist nichtig, und „die Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt," ist die künstlerische Ironie*). Diese Begriffsbestimmung Solgers, der in seinen Werken eine tiefe Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst bekundet, unterscheidet sich durchaus von der Auslegung, welche die Romantiker diesem Begriff unterschoben. Bei Solger ist die Welt nichtig, gegenüber der göttlichen Idee;" bei den Romantikern ist sie nichtig, „gegenüber der Willkür des Künstlers, der mutwillig mit jedem Gehalte spielt, für welchen es

Ironie.

*) Solger, „Vorlesungen über Ästhetik" S. 125.

Erstes Hauptstück.

Die Poesie im System der Künste.

Erster Abschnitt.

Das Schöne und die Kunst.

Der Verstand, der die Welt der Erscheinung in ihrem Zusammenhang zu erkennen sucht, sieht sich alsbald in die unendliche Kette von Ursache und Wirkung verstrickt. Jede Ursache hat Wirkung und ist selbst die Wirkung einer vorausgehenden Ursache. Der Verstand kann seine Untersuchungen nur willkürlich abbrechen oder beschränken, wenn er, an dieser Kette fortlaufend, zur Ruhe kommen will. Ebenso unbefriedigend sind die rastlosen Strebungen des Willens, welcher die Welt sich anzueignen sucht:

In der Begierde such' ich nach Genuß.
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Unerfüllt bleibt die Mehrzahl der Wünsche, welche das Herz bewegen; der erfüllte Wunsch zeigt sich oft der Erfüllung unwert, und der erreichte Zweck weist über sich selbst nach einem andern fernern Ziele hinaus. Nur wenn wir uns von jener Erkenntnisweise, von dieser blinden Macht der Triebe losreißen, nur wenn wir die Dinge unabhängig von unserm Wollen und von ihrem Zusammenhange mit andern Dingen betrachten, öffnet sich uns die reine Welt der Ideen, in der wir das einzelne Objekt in seiner ewigen Bedeutung erfassen und ebenso selbst als einzelnes Subjekt mit den Augen des ewigen Geistes sehn. Diese Anschauungsweise nennt Plato Enthusiasmus, Spinoza ein Sehen sup specie aeternitatis, Schelling intellektuelle Anschauung, Schopenhauer die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes; es ist die Anschauung des Denkers, der das ewige Gesetz in der Erscheinung findet, die Anschauung des Künstlers, der in der Sinnenwelt die göttliche Idee wiederschaut, die in ihm selbst

die eigene Seele nur stückweise geben. Die Poesie war, im Bunde mit der Musik, die erste Kunst und wird die letzte sein!

Es ist keine inhaltlose Phantasie, wenn Anastasius Grün behauptet, daß erst mit dem letzten Menschen der letzte Dichter von der Erde auswandern wird. In welche Bahnen auch die Menschheit getrieben werde, welche Interessen auch das Jahrhundert, beherrschen mögen: das ist alles nur ein neuer und reicherer Stoff für den dichterischen Genius, der in die bunte Welt die eigene große Seele hineinschaut. Der Mensch bleibt ja ewig ihr Mittelpunkt, und erst mit dem Menschen stirbt die Poesie. Freilich bedarf es des großen Dichters, den nicht, wie die Scheinpoeten, die Äußerlichkeiten einer neuen Kulturepoche blenden, daß sie sich mit ganzer Seele an ihre vergänglichen Interessen und Zwecke hingeben, sondern der den Faden der ewigen Entwickelung festhält, den die breite Prosa der Erscheinung nicht irrt, wenn sie auch gleich einer dichten, dumpfen Wolke niederregnet, sondern der gleichsam aus ihren zerrinnenden Tropfen mit dem Strahle der ewigen Idee den Regenbogen der Schönheit aufbaut!

Diese weitere Auffassung der Poesie, als der Seele der Welt und deshalb auch der Seele jeder Kunst, als der Idee selbst in ihrem ganzen Reichtum, wie sie ein großes Gemüt anschaut und darstellt, möge jetzt wieder dem engeren Begriff der Dichtkunst weichen, wie ihn vorher dieser Abschnitt entwickelt, und dessen weitere Ausführung in allen seinen Bestimmungen erst unser ganzes Werk geben kann. Hiernach ist die Dichtkunst diejenige Kunst, welche die Idee des Schönen darstellt, indem die schaffende Phantasie aus den Tiefen der Empfindung heraus ihr, die Idee spiegelndes und tragendes Gebilde mittelst der idealen Sprache in der idealen Sinnlichkeit der empfangenden Phantasie aufbaut.

Dritter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Malerei.

Als Kunst erscheint die Poesie neben den anderen Künsten, und es gilt zu bestimmen, was sie von jenen aufnimmt, und wie sie sich von ihnen sondert. Jean Paul erklärt sich zwar gegen den Parallelismus der Darstellung, aus welchem man nichts lernen könne*); doch er faßt dies zu

*) „In der Vorschule der Ästhetik“ spricht er von den verschiedenen Wegen der neuen Ästhetiker, nichts zu sagen: „der erste ist der des Parallelismus, auf welchem Reinhold, Schiller und andere ebenso oft auch Systeme darstellen; man hält nämlich

äußerlich. Jede Bestimmung ist nach Spinoza eine Negation; aber auch umgekehrt jede Negation eine Bestimmung. Das Reich existirt nur durch seine Grenze, und der Nachweis der Schranke gehört zum Nachweis des Wesens. Außerdem spielen in die Poesie als die vollkommenste Kunst die anderen so hinein, daß ihr eigenes Wesen am meisten durch die Erkenntnis aufgehellt wird, was ihr mit ihnen gemeinsam ist, und wodurch sie sich von ihnen unterscheidet. Daß hier der analytische Gang die schlagendsten positiven Resultate ergiebt, hat wohl am klarsten Lessing in seinem „Laokoon“ bewiesen, dessen Grundsätze für das Verhältnis der Poesie und Malerei noch für den heutigen Tag maßgebend erscheinen müssen.

Die Malerei mag hier die anderen bildenden Künste überhaupt vertreten, da sie gerade in den wesentlichen Vergleichungspunkten mit ihnen übereinstimmt und für sie gesetzt werden kann. Der Maler gibt dem geistigen Bild durch Linien und Farben eine sinnliche Wirklichkeit auf der Fläche, im Raume; der Dichter verwirklicht das seine in der Vorstellung, und zwar durch die Sprache, also in der Zeit. Der Maler schafft sein Bild durch das Nebeneinander der Linien und Farben, der Dichter durch das Nacheinander der Worte. Dieser Unterschied ist so bedeutend, daß er uns auf eine neue wesentliche Bestimmung der Poesie führen wird. Zunächst ersehen wir schon daraus, daß der Kreis der Poesie ein unendlich größerer ist, als derjenige der Malerei! Die Malerei kann niemals eine Entwickelung geben; sie kann immer nur den Moment darstellen, und es kommt für sie wesentlich darauf an, den schlagenden Moment zu wählen, dessen Gegenwart eine so vielsagende ist, daß er zugleich die Vergangenheit zusammenfaßt und den Wiederschein der nahen Zukunft trägt. Die Poesie aber ist wesentlich Entwicklung; sie gibt eine Aufeinanderfolge der Momente, und deshalb fällt alles innere und äußere Geschehen in ihren Kreis, nicht bloß die Handlung selbst, sondern auch ihre Genesis und ihre Folgen.

Man hat in der neuesten Zeit von einer Poesie des „Nebeneinander“ gesprochen! Karl Gutzkow hat sie in seiner Vorrede zu den „Rittern vom Geiste“ der Poesie des Nacheinander gegenübergestellt und scheint so die Dichtkunst in ein ihr fremdes, räumliches Gebiet herabzudrücken.

den Gegenstand, anstatt ihn absolut zu konstruieren, an irgend einen zweiten (in unserem Falle Dichtkunst etwa an Philosophie oder an bildende und zeichnende Künste) und vergleicht willkürliche Merkmale so unnütz hin und her, als es z. B. sein würde, wenn man von der Tanzkunst durch die Vergleichung mit der Fechtkunst einige Begriffe beibringen wollte und deswegen bemerkte, die eine rege mehr die Füße, die andere mehr die Arme, jene bewege sich mehr in krummen, diese in geraden Linien, jene für, diese gegen einen Menschen.“

„der Vesuvius“ von Martin Opitz gehört nicht ganz in diese ästhetisch verwerfliche Kategorie; der hier geschilderte Ausbruch des Vulkans und der Sturm der elementarischen Gewalten zeigen uns die Natur nicht in einem toten Nebeneinander ruhender Bilder, sondern in dramatischer Bewegung. Überdies schildert Opitz die Schreckniſſe, welche die entfesſelten Elemente in der Menschenwelt verbreiten, die Wirkungen, welche die tief empfundene Abhängigkeit des Menschen von der Naturgewalt auf das Gemüt ausübt. Ein neuerer Dichter, Gregorovius, hat in seiner Dichtung: „Euphorion“ ebenfalls den Ausbruch des Vesuvs in dichterisch berechtigter Weise trefflich geschildert. Dies führt uns von selbst auf die folgende Betrachtung.

Wenn das Aneinanderreihen toter Bilder im Raume malerisch ist: so kann die Schilderung nur dichterisch werden durch innere Bewegung. Man kann zunächst der Natur diese Bewegung leihen, indem man nicht die gewordene Gestalt festhält, sondern sie als im ewigen Prozeß des Werdens begriffen darstellt. Schon an und für sich ist die Natur in Bewegung, das aufgeregte Meer, der Sturm, das Gewitter dichterisch. Man könnte sagen: „Hier ist Handlung in der Natur“. Der Maler kann nur einen bestimmten Moment fixieren nur diese Gestalt des Wogenschlags, der Brandung; der Dichter führt die wechselnden Erscheinungen in der Zeitfolge an uns vorüber. In dieser Bewegung der Natur symbolisiert sich von selbst die menschliche Thätigkeit:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt;
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt
Und Flut auf Flut sich ohn Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären. (Schiller.)

Der Maler kann uns nur den moosbewachsenen Felsen, das Gebirge mit seinen Klippen und Schluchten malen; der Dichter zeigt uns die Thätigkeit der Natur, die es erschuf:

Als die Natur sich in sich selbst gegründet,
Da hat sie rein den Erdball abgerundet,
Der Gipfel sich, der Schluchten sich erfreut,
Und Fels an Fels und Berg an Berg gereiht,
Die Hügel dann bequem hinabgebildet,
Mit sanftem Zug sie in das Thal gemildet. (Goethe.)

Noch berechtiger aber wird die Beschreibung, wenn sie die Natur ganz in die Stimmung des Gemütes auflöst und nur seine Reflexe über das äußerliche Bild ausgießt. Hier hört der Landschaftsmaler auf, wo

der Dichter anfängt. Bei jenem geht die Stimmung aus dem Bilde, bei diesem das Bild aus der Stimmung hervor. Jean Paul ist Meister darin, auch das umfassendste Landschaftsgemälde in die Farben der Stimmung zu tauchen, die seine Helden beseelt. Bei jener beschreibenden Poesie wandert der Held durch die Landschaft; bei der echten die Landschaft durch den Helden. Byrons „Childe Harold“ führt uns durch halb Europa, malt uns Lissabon, Venedig, Athen; aber das Gedicht ist kein in Verse gebrachtes Reisehandbuch. Über allen diesen Bildern, mag der Held auf der Seufzerbrücke in Venedig stehen oder dem Donnersturm im Schweizer Jura lauschen, zittert der Hauch seiner eigenen, gebrochenen Seele. Es ist die Elegie eines blasierten, heimatlosen Gemütes, das in der äußern Welt nur seinen Spiegel sucht und findet!

Ein gefeierter Litteraturhistoriker, Georg Gervinus, hat im achten Bande seiner „Geschichte des 19. Jahrhunderts“ Byron auf das schärfste verurteilt, indem er seine poetischen Erzählungen ästhetisch betrachtet einen einzigen Geschmacksfehler, psychologisch betrachtet einen einzigen Naturfehler nannte, und erklärte, das dichterische Unwesen sei in ihnen zum Wesen gemacht. Er motiviert dies Verdammungsurteil namentlich damit, daß die Beschreibung, diese poetische Landschafterei, die der Instinkt der Alten, die Übung der großen Dramatiker Englands und Deutschlands, die Kritik eines Lessing verschmäht habe, der beste Teil von Byrons Dichtungen gewesen sei, daß er sie selbst seine Forçe nannte. Wie es mit dem Naturgefühl der Alten stand, darüber haben wir neuerdings wertvolle Untersuchungen erhalten, welche frühere Vorurteile beseitigten. Daß aber ihr Instinkt die beschreibende Dichtweise verschmäht habe, ist eine ganz unbegründete Behauptung, welche schon durch einen Blick in die „Georgica“ des Virgilius, in die „Idyllen“ des Theokritos widerlegt wird. Im Gegenteil, wir finden gerade Muster für die tadelnswerte, nur äußerliche Art der beschreibenden Poesie bei den Alten, und es ist kein zufälliges Zusammentreffen, das dieselbe in Deutschland grade mit dem Wiedererwachen der humanistischen Studien und der Gelehrtenpoesie von neuem auftauchte. Daß die Übung der großen Dramatiker sie verschmähte, ist selbstverständlich; denn im Drama kann sie überhaupt keine Stätte finden. Wie Lessings Kritik aber auszulegen sei, glauben wir oben gezeigt zu haben.

Im Widerspruch mit dem unbegründeten Tadel eines Gervinus sind wir der Ansicht, daß Byron für ein Muster der von Lessing aufgestellten Regeln der Schilderung gelten kann, ja daß diese Regeln, was den von Lessing nicht genugsam hervorgehobenen Hauch dichterischer Stimmung betrifft, aus dem Vorbild Byrons eine Erweiterung und Vertiefung schöpfen

Gebiet des Malers übergreift: so ist er immer noch zu tadeln, wenn er den Vorsprung, den seine Kunst vor der des Malers hat, nicht geltend macht. Nehmen wir z. B. ein Schlachtgemälde von Horace Vernet und ein dichterisches von Scherenberg. Mag das erste noch so riesige Dimensionen haben, wie seine „Smala“: Vernet kann immer nur einen Moment darstellen; Scherenberg schildert eine ganze Schlacht, ihre Entwicklung, ihre Krisen. Dieser Vorteil macht sich von selbst geltend. Vernet kann uns nur den äußerlichen Kampf der Franzosen und Beduinen malen; er kann uns seine kulturhistorische Bedeutung nicht darstellen; er kann uns keine Perspektive der Ideen entrollen. Der Dichter, der sich freiwillig auf das beschränkt, wozu den Maler das Wesen seiner Kunst zwingt, bleibt offenbar hinter den Anforderungen der seinigen zurück. Scherenberg schildert uns in „Waterloo“ und „Leuthen“ glänzend die taktischen Manöver der Schlacht, die Angriffe der Schwadronen, die Evolutionen der Infanterie, die Wirkungen des Geschützes; auch die Art und Weise seiner Schilderung ist dichterisch, schlagend, in großen Zügen; aber über dem ganzen Bilde schwebt nur der Pulverdampf des Malers, nicht der Hauch der geschichtlichen Idee, welche gerade in der Sprache des Dichters ihren begeisterten Apostel finden soll.

Wir haben bis jetzt erörtert, inwieweit der Dichter malen darf! Auf die andere Frage, wie der Dichter malen soll, hat Lessing ein für allemal die entscheidende Antwort gegeben und das Axiom hingestellt, dessen Nichtbeachtung so vielen Dichtwerken der Gegenwart zum Nachteile gereicht. Die an den Raum gebannte Malerei kann nur einen einzigen Moment der Handlung aus der Zeitfolge ergreifen und muß deshalb den schlagendsten wählen; die in der Zeit fortschreitende Dichtkunst kann nur eine Eigenschaft aus der Welt des Raumes ergreifen und muß deshalb die bezeichnendste wählen. „Homer hat“, sagt Lessing, für ein Ding gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte, schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.“ Wenn auch die Schärfe der Lessingschen Antithese vielfache Milderungen zuläßt: so bleibt doch ihre Grundwahrheit bestehen. Sie erklärt sich mit vollem Recht gegen jene verkehrte Gründlichkeit der dichterischen Schilderung, welche den ruhenden Gegenstand durch die erschöpfende Fülle seiner Eigenschaften darstellen will und dadurch vor die Phantasie nur ein verwirrtes und zerrinnendes Bild

bringt. Der Maler giebt, wie die Natur, die sinnliche Anschauung mit einem Schlage, indem die Fülle der Eigenschaften im Raume mit einem Blick erfaßt wird. Der Dichter, der ihm nacheifern will, bringt sich um die Wirkung seiner Kunst, indem die Menge von Eigenschaften, die in der Zeit nacheinander aufgezählt werden, kein klares Bild geben kann. Dies erreicht der Dichter nur, indem er die schlagendste Eigenschaft aufgreift. Die Malerei beleuchtet ihren Gegenstand mit der Fackel, die Dichtkunst nur mit dem Blitze. Das Aufzählen der Eigenschaften durch die Sprache gehört der wissenschaftlichen Zergliederung an, welche die Teile auseinander nimmt ohne Rücksicht auf das geistige Band; die dichterische Anschauung aber soll das Ganze schaffen; die Phantasie verlangt stets das ganze Bild. Auch das Bild des Dichters soll, wie das des Malers, mit einem Schlage vor unserer Seele stehen. Das ist aber nur dann möglich, wenn der Dichter die schlagende Bezeichnung trifft, die das Bild plötzlich in die innere Vorstellung hineinhebt. Dies Element der Phantasie, für welche der Dichter schafft, verträgt nicht die Bestimmtheit der Umrisse und der Farbengebung, wie die tote Fläche des Malers; aber selbst lebendig und beweglich, selbst zeugungskräftig, bedarf es nur der begeisterten Anregung, um das Bild hervorzurufen. Das einzige rechte Wort schafft auf diesem Boden besser die Gestalt, als ganze Sätze voll beschreibender Phrasen. Das Bild der Dichtkunst ist geistiger Art! Was ihm an Sinnlichkeit fehlt, das muß es durch Geist ersetzen.

Diese Erörterungen sind sehr fruchtbringend für die dichterische Praxis. Man braucht heutzutage nicht mit Lessing auf Hallers Schilderung des Enzians oder auf das Gemälde der Helena, das Constantinus Manasses entwirft, zurückzugehen, um die verfehlte Anwendung des malerischen Prinzips innerhalb der Dichtung an Beispielen klar zu machen. Unsere historischen Romanschreiber haben uns hierin mit allzureichlichem Stoffe versorgt. Sie entwerfen stets ein vollständiges Kostümbild ihrer Helden von Kopf bis zu Fuß, von den Federn des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel! Sind wir aber glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht! Wir haben alle Kleider einzeln, aber nicht den Eindruck, den der ganze Anzug macht, nicht sein dichterisches Bild, das niemals durch ein totes Nebeneinander von Eigenschaften hervorgerufen wird. Sollen diese Eigenschaften von der Poesie dargestellt werden: so müssen sie nacheinander, an einen geistigen Faden der Bewegung gereiht, hervortreten. Homer gibt uns vom Schild des Achilleus gleichsam die Geschichte, ebenso vom Bogen des Pandarus, und fängt mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht ist. Dadurch werden

seine Eigenschaften für die Phantasie lebendig. Freiligrath wäre nur ein exotischer Wouwerman und kein Dichter, wenn er uns im „Löwenritt" die Giraffe von Kopf zu Fuß so hinmalte, wie jener seine berühmten Schimmel. Dieser Dichter ist ein zu großer Meister seiner Kunst, um solche tote Menageriebilder aus dem jardin des plantes zu geben. Ein Poet aus der Schule Walter Scotts hätte mit dem Stabe eines Menageriewächters auf das ruhig dastehende Tier gezeigt und dabei erzählt, daß es ein buntes Fell, einen braungefleckten Hals, leichte Füße und große Schnelligkeit habe und überhaupt einem Riesenpferde vergleichbar sei! Freiligrath aber malt diese Eigenschaften in seinem klassischen Gedichte nicht nebeneinander hin; er läßt sie wie Funken aus der lebensvollen Bewegung nacheinander hervorsprühen:

Plötzlich regt es sich im Rohre; mit Gebrüll auf ihren Nacken
Springt der Löwe; welch ein Reitpferd! Sah man reichere Schabracken
In den Marstallkammern einer königlichen Hofburg liegen,
Als das bunte Fell des Renners, den der Tiere Fürst bestiegen?
In die Muskeln des Genickes schlägt er gierig seine Zähne,
Um den Bug des Riesenpferdes weht des Reiters gelbe Mähne.
Mit dem dumpfen Schrei des Schmerzes springt es auf und flieht gepeinigt;
Sieh, wie Schnelle des Kameles es mit Pardelhaut vereinigt.
Sieh, die mondbestrahlte Fläche schlägt es mit den leichten Füßen!
Starr aus ihrer Höhlung treten seine Augen; rieselnd fließen
An dem braungefleckten Halse nieder schwarzen Blutes Tropfen
Und das Herz des flücht'gen Tieres hört die stille Wüste klopfen.

Doch sollte dem Dichter die Schilderung der körperlichen Schönheit z. B. der weiblichen, verschlossen sein? Sollte er keine Madonna, keine Venus, keine Helena in seinen Versen malen dürfen, oder nur mit flüchtig streifenden Beiwörtern, wie Homer die „göttlich schöne" Helena und Virgil die „pulcherrima Dido?" Lessing führt die Schilderung der „bezauberten Alcina" im „rasenden Roland" an, um zu zeigen, wie dies Ausmalen der einzelnen Züge, diese Fülle der hervorgehobenen Eigenschaften das Bild zugleich verwischt und erdrückt. Ein ähnliches Beispiel ist Lamartines Schilderung der schlummernden Daidha in „la chûte d'un ange":

De l' arche de sourcils, qu' à peine il débordait,
Le profil de son nez sans courbe descendait — —
Ses lèvres comme un lis, dont le bord du calice
Prêt à s' épanouir en volute se plisse,
S' entr'ouvraient et faisaient éclater en dédans
Comme au sein d' un fruit vert les blanc pépins des dents.

Dennoch muß man zugeben, daß einiges in beiden Gemälden dichterisch wirkt, und dies Wirksame sind nicht die Formen und Farben,

sondern der Reiz, die Anmut, welche, wie wir oben sahen, die Schönheit in Bewegung ist. In kurzer Formel: der Dichter male die Schönheit als Wirkung und male sie durch ihre Wirkung. Als Wirkung geht die Schönheit aus der Seele hervor, die in wechselndem Reize um ihre Linien spielt. So wenn es von der „Bianka" in meinem „Carlo Zeno" heißt:

„Und stets die volle Seele gibt der Blick,
Begnügt sich nicht mit halbem Offenbaren!
Unsterblich lebt darin der Kindheit Glück,
Des Herzens Kindheit ewig unerfahren.
Nicht Knospen sind die Lippen vollerschlossen
Und doch von sanften Gluten übergossen.
Und wenn ihr holdes Lächeln sich verfangen
In all' den Grübchen zart auf Kinn und Wangen,
Dann blüht darin ein solcher Lenz der Seele,
Daß selbst der Schnee des mürr'schen Alters thaut,
Daß jeder lächelt, wer die Holde schaut,
Als ob ein Zauber zwingend ihm befehle."

Die letzten Zeilen deuten zugleich das zweite an. Homer schildert die Helena durch die Wirkung ihrer Schönheit, durch den Eindruck, den sie auf die versammelten trojanischen Greise macht, als sie in ihre Mitte tritt. Dies Malen durch den psychologischen Reflex ist echt dichterisch und dem inneren Element der Phantasie angemessen.

Viktor Hugo schildert in ähnlicher Weise, in den „Voix intérieures" eine Schönheit:

Tout essaim de beautés, gynécée ou serail,
Madame, admirerait vos lévres de corail.
Cellini sourirait à votre grâce pure
Et dans un vase grec sculptant votre figure,
Ill vous ferait sortir d' un beau calice d' or,
D'un lis qui devient femme en restant lis encore,
Ou d' un de ces lotus qui lui doivent la vie,
Etranges fleurs de l' art que la nature envie.

Auch hier wird die Schönheit zuerst durch ihre Wirkung gemalt; sie entlockt einem Serail, einem Harem Bewunderung. Dann aber erscheint sie selbst als Wirkung und zwar wird sie dadurch in ein neues Licht gerückt, daß uns die weibliche Schönheit wie ein ideales Kunstgebilde entgegentritt, wie das Meisterwerk eines schöpferischen Genius.

Daß die Häßlichkeit dagegen eher mit dem stückweisen Aufbau der einzelnen Züge in der Poesie geschildert werden kann, daß diese hierin viel weiter gehen darf, als die Malerei: das erklärt sich grade daraus, daß eben die Schlagkraft des häßlichen Bildes durch das Nacheinander der

Momente in der Poesie gemildert wird, während sie durch ihr Nebeneinander in der Malerei drastisch hervortritt. Man vergleiche hierüber, was Lessing über den Laokoon gesagt.

Um die reiche Gedankenwelt zu veranschaulichen, hat der Dichter andere Mittel als der Maler, dessen allegorische Darstellung nicht der äußeren Attribute entbehren kann, um nur annähernd die Bestimmtheit eines in eine Gestalt verwandelten Begriffes darzustellen. Der Dichter begiebt sich daher seines Vorzuges, wenn er, wie Horaz, die Notwendigkeit mit eisernen Haken und Nägeln darstellt. Dies ist schlechte und mit Recht getadelte Malerei; denn der Dichter macht hier unnöthigerweise die Schranke dieser Kunst zur seinigen. Er muß die Notwendigkeit schildern durch ihre lebendigen Wirkungen, durch welche sie sich als die eiserne Macht in den Geschicken der einzelnen und der Völker offenbart.

Diese Winke mögen genügen, um zu zeigen, inwieweit und wie das Malerische in der Poesie auftreten darf. Nur die geistig und sinnlich bewegte Schilderung findet hier ihre Stätte, während die ungebührliche Breite des malenden Elementes die Poesie in Prosa auflöst.

Vierter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Musik.

Der Bund dieser beiden Künste und ihre Unzertrennlichkeit ist historisch älter als ihr selbstständiges Bestehen. Seit der geflügelte Götterbote mit seinem Fuße die Schildkröte berührt hatte und durch den Ton, den sie von sich gab, auf die Erfindung der Lyra geführt wurde, hat das alte Hellas die Dichtgattungen und die Musik gemeinsam entwickelt. Zur lesbischen Barbitos sangen Alkäos und Sappho ihre liebeatmenden Strophen: Flöten begleiteten das heitere Skolion nach der Mahlzeit und des Tyrtäus kampflustige Distichen, die Nänien und Epitaphien an der Verbrennungsstätte und am Grabhügel der Toten und die Epinikien des Pindar. Auch der von keinem Instrumente begleitete Gesang, den die Alten nach Varro „assa vox“ nannten, war ihnen bekannt. Die chorische Lyrik des Stesichoros wurde ein Teil der Tragödie, und so gesellte sich die dramatische Poesie dem Chorgesang und Klang der Instrumente. Aus diesem innigen Bunde aber rissen sich Dichtkunst und Musik wieder los, um in selbstständiger Entwicklung nach gesonderten Zielen zu ringen Wenn sie sich wieder gesellten: so geschah es nicht ohne Opfer von der einen oder anderen Seite, nicht ohne daß die eine Kunst der anderen

dienstbar geworden wäre, freilich nicht ohne das Bewußtsein, welches den römischen Bürger begleitete, wenn er in den Saturnalien die Rolle des Sklaven übernahm: daß diese Dienstbarkeit eine freigewählte und vorübergehende sei, und er, abgesehen von ihr, die Herrschaft der Welt behaupte.

Daß sich Musik und Dichtkunst historisch aus einem und demselben Keime erschlossen, deutet auf ihre innige Verwandtschaft als schwesterliche Künste, eine Verwandtschaft in den ersten kanonischen Graden, welche unbedingt jene Ehe ausschließt, zu der ein neuer Kunstreformator sie zwingen will. Die Musik hat mit der Dichtkunst die Welt der Innerlichkeit gemein, welche nur den Bestimmungen der Zeitfolge unterworfen ist. Das räumliche Bild, welches von der Poesie nur aus dem äußeren Raum in die Vorstellung übertragen wird, ist aus dem Kreise der Musik gänzlich ausgeschlossen. Die bestimmte Vorstellung, den bestimmten Gedanken auszudrücken, fehlen ihr alle Mittel. Der Poesie gegenüber ist sie eine Stumme von Portici, während sie den andern Künsten gegenüber der Welt zum erstenmale die Zunge löst. Sie ist die Welt in ihrem innersten Ertönen, in ihrer ahnungsvollen Tiefe, in welche ja die Seele des Menschen mitversenkt ist, und deren geheimnisvollen Zauber sie mit größerer Macht ausspricht als jede andere Kunst. In ihrer Form erinnert sie an die Arithmetik, an die Zahl, die ja ebenfalls in der Mitte zwischen Geistigem und Sinnlichem steht. Leibnitz nannte die Musik mit Recht eine verborgene Arithmetik der Seele, die zählt, ohne es zu wissen. Auf der Zahl beruht nicht nur die ganze geheimnisvolle Architektonik der Musik: die Intervalle der Töne und die Einschnitte des Taktes; der Ton selbst beruht auf der bestimmten Zahl der Schwingungen. Die Zahl bannt die forteilende Zeit in das künstlerische Gesetz, und hier ist der Punkt, wo der Rhythmus der Poesie und der Rhythmus der Musik sich begegnen. Aber wieviel reicher ist dieser als jener! Welche zahlreiche Figurationen gestattet der einzelne Takt, während dort die karge Form sich stereotyp wiederholt! Auf diesem Gebiete kann die Poesie mit der Musik nicht wetteifern, und das beruht auf dem wesentlichen Unterschied der Bedeutung, den der Ton für die eine und die andere Kunst hat. Für die Musik ist der Ton das Material der Kunst — nur in ihm kann sie ihren Inhalt ausführen, nur mit ihm ihre Gebäude errichten. Er ist der Baustein für jedes Theben, das Amphions Leier zusammensingt! Für die Poesie ist der Ton nur Vehikel — und er ist es nicht als Ton, sondern als Wort, als Zeichen der Vorstellung und nur im Reim macht sich der sinnliche Zusammenklang als solcher geltend. Darum sind die Geheimnisse der Tonwelt und der ganze unerschöpfliche Reichtum ihrer Bewegungen für den Dichter ver-

loren! Er kennt ihn nicht, weil er ihn für seine Zwecke nicht braucht! Um das Wort in seiner zeitlichen Bewegung auszudrücken, dazu genügt ein einfacheres Maß, und um die Grenze des Verses anmutig zu markieren, um das Wort selbst tönen zu lassen: dazu genügt der einfache Akkord des Reimes. Will die Poesie hierin mit der Musik wetteifern und den Accent auf das sinnlich berauschende Tönen legen: so verwischt sie die Grenzen ihres Gebietes. Aufeinandergehäufte Schlagreime oder allzu spielerisch und üppig verschlungene Reimformen, wie sie uns manche romanische Muster bieten, zeigen uns dann das vergebliche Streben der Dichtkunst, mit der Musik auf einem Boden zu wetteifern, wo diese Kunst allein heimisch ist.

Die Welt der Innerlichkeit dagegen, welche beide Künste darstellen, erscheint für jede als eine wesentlich verschiedene. Der Ton ist gleichsam die Seele des äußeren Objekts, das in seinen Schwingungen von der Starrheit der Materie erlöst wird. So ist er auch der äußere Stoff, in welchem das innere Erzittern der Seele in wechselnder Stimmung und Empfindung am geeignetsten dargestellt werden kann. Dagegen vermag er weder die Empfindung in die Vorstellung zu erheben, noch die Vorstellung in Empfindung zu verwandeln. Hier beginnt das Reich der Dichtkunst! Sie ruft ihre Empfindungen durch Vorstellungen hervor und malt sie in Vorstellungen aus! Das innere Bild ist für die Poesie dasselbe, was für die Musik der Ton ist. Nur ein Verkennen dieser Wahrheit, nur die irrige Ansicht, daß der Ton in der Dichtkunst dieselbe Bedeutung habe, wie in der Musik, konnte die Theorie Richard Wagners hervorrufen, welche die Dichtkunst als unselbständig und aus dem Gefühl ihres Mangels heraus der Tonkunst in die Arme führt. Hier ist umgekehrt zu behaupten, daß die Dichtkunst ihren ganzen Reichtum aufopfert, wenn sie sich auf jenes einfache Weben der Empfindung beschränkt, welches die Musik allein künstlerisch zu gestalten vermag. Ob aber die Musik, wenn sie zu einem Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wird*), gewinnt: das ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in eine Poetik gehört.

Wilhelm August Ambros, in seiner interessanten Studie zur Aesthetik der Töne: „Die Grenzen der Musik und Poesie“ sucht den Berührungspunkt der beiden Künste im Erregen von Stimmungen. Die Musik bringe ganz fertige Stimmungen, und zwar deshalb fertig, weil sie für die vorgängigen Vorstellungsreihen, welche das Wort klar und bestimmt ausdrücken kann, keine Mittel besitzt, sie auszudrücken. „Der Zauber der Musik, den man dem sinnlichen Wohlklange allein zuzuschreiben

*) Richard Wagner, „Oper und Drama“ Bd. 1, pag. 21.

so sehr geneigt ist, liegt zum guten, wenn nicht zum größten Teil in diesem Entgegenbringen von fertigen Stimmungen, über deren vorgängige Vorstellungsreihen sie uns keine Rechenschaft gibt; denn von Zauber sprechen wir, wo wir mächtige Wirkungen hervorrufen sehen, deren Ursachen uns in geheimnisvolles Dunkel gehüllt bleiben.“ Auch von der Poesie könne man in demselben uneigentlichen Sinne, wie von der Musik sagen, sie drücke Stimmungen aus. Dazu habe sie zwei Wege; sie nenne kurz und gut die Vorstellungen, deren Resultat die beabsichtigte Stimmung insgemein zu sein pflegt, oder sie greife zu symbolischen Bildern, wohl gar zur Vorführung von Naturszenen, aus denen jene Stimmung wiederklinge. „So schließen wir aus der gegebenen Vorstellung auf das daraus erratbare, aber nicht genannte Gefühl. Bei der Musik ist gerade der umgekehrte Weg einzuschlagen. Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus erratbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung.“ Wenn Ambros weiterhin meint, die Musik könne Stimmungen von sehr bestimmter Physiognomie ausdrücken, so bleibt er doch den Beweis dafür schuldig. Die Stimmung, welche die Musik ausdrückt, kann auf sehr verschiedene Vorstellungsreihen zurückgeführt werden. Wer eine musikalische Stimmung an eine bestimmte Vorstellungsreihe anknüpfen will, bedarf dazu entweder des dichterischen Wortes oder eines Programms, gegen welches sich Ambros mit Recht erklärt, indem er in demselben nur ein Armutszeugnis sieht, welches die Musik sich ausstellt, also einen Beweis, daß sie über die natürliche Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit hinaus gegangen ist. Das musikalische Kunstwerk muß seinen Schwerpunkt in sich selbst tragen, durch sich selbst erklärbar und verständlich sein, auch wo es sich an eine dichterische oder durch ein Programm gegebene Vorstellung anschließt. Das mag Ambros mit Recht verlangen; aber zwischen den Vorstellungsreihen, welche vielleicht den Künstler bestimmen, und dem Ausdruck der musikalischen Stimmung im Kunstwerke besteht kein Kausalitätsverhältnis; sie können nicht durch die Musik hervorgerufen werden; nur die Stimmung des Künstlers pflanzt sich durch das musikalische Kunstwerk fort; die Stimmung gehört aber dem Reich des Unbewußten an. Das Mißverständnis, welches bei Ambros durch den Zurückgang auf Vorstellungsreihen hervorgerufen wird, könnte uns bestimmen, der Erklärung von Hanslick, welche den einzigen Inhalt der Musik in „tönend bewegten Formen“ sieht, den Vorzug zu geben; denn sie ist wenigstens richtig, obgleich sie bei einem ziemlich inhaltsleeren Formalismus stehen bleibt. Für das Verhältnis zwischen Musik und Poesie läßt die Hanslicksche Erklärung indes doch Be-

rührungspunkte übrig; denn die musikalischen Arabesken der tönend bewegten Formen können ja die verschiedensten dichterischen Bilder umranken.

Wir haben gesehen, wie alt der Bund zwischen beiden Künsten ist; doch gerade ihre weitere selbständige Entwickelung löste ihn mit Notwendigkeit auf. Der Dialog trat im Drama selbständig hervor; die Musik begleitete nur die Reflexionen des Chors und konnte in dieser Begleitung nur eine untergeordnete Rolle spielen. Das Volkslied freilich erzeugte sich stets zusammen mit der Melodie! Das naturwüchsige einfache Empfinden, das sich nur halb für die Vorstellung erschloß, bewegte sich auf demselben Boden mit der Musik; das Wort deutet nur die Schwingungen der Seele an, welche erst in den Schwingungen des Tones ihren vollständigen Ausdruck fanden. Das einfache Lied, nicht einmal die ganze Lyrik, das Lied, in welchem das Bild nur wie ein flüchtiger Schein aus dem wogenden Aether der Empfindung aufzuckt, konnte daher bei der weiteren Entfaltung der beiden Künste allein ihrem alten Bunde treu bleiben. Jene zarten hingehauchten Weisen Goethes, Uhlands, Heines, Geibels forderten ähnlich wie die Lieder der Minnesänger die Musik heraus, der Empfindung einen volleren und wärmeren Ausdruck zu geben. Doch waren diese Lieder deshalb keine Undinen, keine Sprachnixen, denen nur die Musik eine Seele geben konnten. Man lese diese Lieder; sie sind auf ihren eigenen Füßen ruhende Kunstwerke. Sie haben in Bild und Wort, Rhythmus und Reim ihre eigene Musik und wirken stimmungsvoll und die Empfindung weckend auf das Gemüt. Die Musik kann diesen Ausdruck verstärken, aber sie ist für die künstlerische Wirkung keineswegs unentbehrlich. Die Ode, die Elegie aber, alle höheren Gattungen der Lyrik, in denen die Empfindung nicht mehr kindlich an der Eischale pickt, sondern mit freiem Fluge in das erschlossene Reich der Phantasie sich erhebt, zeigen die charakteristischen Vorzüge der Poesie in so glänzendem Lichte, daß die Musik mit ihren Mitteln nicht mehr folgen kann oder die eigenen Vorzüge opfern müßte. „Wie allzugedrängte Bilderfülle", sagt Ambros, „ein speiender Vesuv, so ist allzuabstrakte Allgemeinheit eines Gedichtes, z. B. eines philosophischen von Schiller, für die Musik eine öde Wüste, in der sie nicht gedeihen kann." Ebenso verhält es sich mit der epischen, mit der objektiv-darstellenden Poesie, gegen die auch Richard Wagner eine leichterklärliche Abneigung hat. „Für Begebenheiten hat die Musik keine Sprache" (Ambros). Wir haben bereits im vorigen Abschnitte erläutert, inwieweit die dichterische Schilderung berechtigt ist.

Die Musik ist ganz Empfindung; in der Dichtkunst ist die Empfindung nur der Duft, der über den entrollten Bildern der Vorstellung zittert.

Die Dichtkunst hat ebensoviel Verwandtschaft mit der Malerei, wie mit der Musik. Nur Unkenntnis ihres Wesens konnte das Wagnersche Paradoxon hervorrufen: „Was nicht wert ist gesungen zu werden, das ist auch nicht der Dichtung wert*)."

Wie verhält es sich nun mit der dramatischen Poesie? Hier sehn wir täglich in der Oper ihre konventionelle Ehe, neben welcher freilich sowohl Drama, als auch Musik selbständig fortbestehn. Auf der andern Seite wird uns das „Kunstwerk der Zukunft**) offenbart, in welchem diese Ehe nicht nur als eine unauflösliche dargestellt, sondern überhaupt jeder von beiden Künsten die Berechtigung einer selbständigen Existenz abgesprochen wird. Wenn wir das Verdienst dieser reformatorischen That darauf beschränken, für die Vereinigung beider Künste eine neue, aber keineswegs ausschließliche Form gefunden zu haben, und die Regeln, welche für die reformierte Dichtkunst gelten sollen, nur auf die reformierten Operntexte beziehen: so erscheinen viele Behauptungen des paradoxen Denkers, den man einen auf den Kopf gestellten Lessing nennen könnte, weil er mit demselben Eifer, wie jener auf die Sonderung der Künste und Kunstgattungen, auf ihre Vereinigung bedacht ist, in einem günstigeren Lichte.

Richard Wagner wird scheinbar von einem sittlich reformatorischen Drange getrieben, er ist ein ästhetischer Jean Jacques Rousseau. Unser ganzer Kulturzustand mit der Fülle seiner Beziehungen ist ihm lästig und unbehaglich; er geißelt ihn, wo er kann, mit ätzender Schärfe. Er will den Menschen aus allen seinen Hüllen herausschälen — was bleibt da übrig, als der nackte, auf allen Vieren kriechende Urwäldler des Einsiedlers von Montmorency? Unser Staat, unsere Gesellschaft, unsere Religion und Sitte sind ihm nur Fesseln des Menschentums. Sein Ideal ist der naive Gefühlsmensch — das rechte Ideal eines Musikers. Und in der That verkappt sich unter dem sittlichen Reformator nur der „absolute Musikus," dem der ganze Reichtum unserer Kultur zuwider ist, weil er sie nicht in Musik setzen kann. Denn er besitzt ästhetische Einsicht genug, um über den Standpunkt der Komponisten hinaus zu sein, welche glauben, jeden Thorzettel in Musik setzen zu können. Er will die Schranke seiner Kunst zur Schranke aller Künste machen. Darum setzt er die Malerei zur Dekorationsmalerei herab, und seine Liberalität gegen die Poesie, welche dieselbe mit vollstem Rechte zurückweisen darf, ist

*) Richard Wagner, „Oper und Drama". Bd. 3. S. 208.

**) Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850); „Oper und Drama". 3 Bd. (1852.)

nur eine scheinbare. Doch wird man uns entgegnen, er räumt ihr ja ein höheres Recht ein, als alle früheren Komponisten; er will sie ja von ihrer Dienstbarkeit gegen die Musik im Operntexte befreien; er macht ja umgekehrt die Musik nur zur Auslegerin der Poesie. Man vergißt aber dabei, daß die andern Komponisten die Poesie nur für ihre Zwecke dienstbar machten und ihr außerhalb der Oper ein Reich unbestrittener Herrschaft ließen, daß aber Wagner außerhalb des Kunstwerkes der Zukunft keine Poesie mehr gelten läßt.

Dies Kunstwerk der Zukunft ist, trotz der scheinbar demütigen Stellung der Musik, so wesentlich Oper, das Drama verzehrende Oper, daß die Poesie nur die Rolle einer apanagierten Prinzessin spielt, nachdem man ihr all ihre Königreiche geraubt. Man hat die Oper überhaupt einen konstitutionellen Staat genannt, obgleich in ihr nur ein Scheinkonstitutionalismus Geltung hat, indem die Musik alle Herrschaft und die Poesie nur eine beratende Stimme hat. Dies Verhältnis ist im Kunstwerke der Zukunft keineswegs aufgehoben, und man braucht bloß an Strophen zu denken, welche mit voller Orchesterbegleitung gesungen werden, um die bescheidene Rolle anzuerkennen, die hier dem dichterischen Worte zufällt. Max Schasler, ein geistvoller Ästhetiker der Hegelschen Schule, spricht sich in seinem trefflichen „System der Künste“ in ganz ähnlicher Weise aus, was die Ehe von Musik und Poesie betrifft. Er sagt: „Bei der Verbindung mit solchen, einer andern Kunst angehörigen Elementen kann niemals von einer Gleichberechtigung der beiden miteinander verbundenen Künste die Rede sein, sondern eine Kunst muß stets das primäre, herrschende Element, die andere das sekundäre, dienende darstellen. Im gesungenen Liede z. B. kommt es in der That blutwenig auf die Worte an, welche der Melodie untergelegt sind — wie wäre es sonst auch möglich, daß ganz verschiedene, nicht bloß in dem Gedanken, sondern auch in der besonderen Stimmung differente Lieder, nach einer und derselben bekannten Melodie gesungen werden können, ohne den geringsten Zwiespalt zwischen Ton- und Wortlaut fühlbar werden zu lassen? Wäre der Wortlaut des Liedes mit seiner Melodie ein untrennbares organisches Ganze, so müßten die gedankenvollsten Gedichte den reichsten Melodieenstoff darbieten, während thatsächlich das Umgekehrte stattfindet d. h. das einfachste eine ganz allgemeine Empfindung aussprechende Lied bietet dem Musiker gerade den dankbarsten Stoff zur Entfaltung einer reichen d. h. inhaltsvollen Melodie dar.“

Wagner sieht nur mit dem Auge des Musikers. Darum ereifert er sich gegen das Litteraturdrama, d. h. gegen die dramatische Dichtung,

welche die Charaktere auf den Boden reich gegliederter Lebensverhältnisse stellt. „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsre modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun; sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles weitere vom Uebel d. h. modern, überflüssig ist*).“ Also die entsetzliche Armut der Naturlaute soll das geistig reiche Pathos der Tragödie ersetzen! Und warum — weil die Musik mit diesem gedankenvollen Pathos nichts anzufangen weiß! Man vergleiche den dichterischen Text eines „Hamlet“ und „Macbeth,“ „Wallenstein“ und „Carlos“ mit dem Text eines „Tannhäuser,“ und man wird einsehn, welche Bereicherung der Poesie das Kunstwerk der Zukunft in Aussicht stellt. Ganz folgerichtig erklärt sich Wagner auch für das Wunder in der Poesie und schlägt überhaupt jene romantische Richtung ein, welche musikalischen Motiven günstig ist, aber die objektive Gestaltung der Dichtkunst im höchsten Grade beeinträchtigt.

Wenn wir indes das Kunstwerk der Zukunft seiner nach Alleinherrschaft strebenden Ansprüche entkleiden: so läßt es sich wohl, wie auch die Wagnerschen Werke beweisen, als ein musikalisches Drama denken, das, allerdings entfernt, an die antike Tragödie erinnert, schwer aufzufindende, einfache Gefühlsstoffe wählt und in der Ausführung Poesie und Musik in einem gewissen mittleren Gleichgewichte in einer mittleren Temperatur hält.

Die Operntexte von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ verdienen als solche entschiedenes Lob: nur muß man sie nicht mit dem Maß selbstständiger poetischer Kunstwerke messen. Dagegen sind „Tristan“ und die „Nibelungen“ wenn sie auch der Musik viele stimmungsvolle Elemente entgegenbringen, Dichtungen, in denen das Manierierte, Schwülstige und Absurde sich oft in einer Weise geltend machen, welche die schärfste Kritik einer geläuterten Poetik herausfordern.

Die Wagnerschen Paradoxen erweisen sich in der That ersprießlich — für die dichterische Gestaltung des Operntextes, wenn wir auch als Prinzip festhalten, daß der Dichter in der Oper, ihrem ganzen Wesen nach, nur für die Zwecke des Musikers arbeitet. Er kann dies mit gutem Gewissen thun, da ihm ja sonst das freie, unverkümmerte Reich der Dichtkunst offen steht. In der Kunst der Beschränkung wird sich hier der Meister zeigen. Der Operndichter kann nur ganz einfache Stoffe wählen, Stoffe, deren Motivierung in durchsichtigster Klarheit vorliegt, die sich nur in der

*) „Kunstwerk der Zukunft“. S. 204.

Die prosaische Weltanschauung beruht auf dieser Sonderung des Begriffes und der Erscheinung, des Strebens und des Zweckes, oder sie geht nicht einmal dazu fort, sondern nimmt die Dinge, wie sie sind, respektiert ihre ganze Zufälligkeit und versenkt sich mit Behagen in die von allen Ideen verlassene Wirklichkeit. Das ist der Standpunkt des gewöhnlichen Lebens, jene Analyse der Standpunkt der erkennenden Wissenschaft. Für die Poesie nun scheint zunächst der Inhalt derselbe; auch sie hat es mit Erscheinungen und Gedanken zu thun; aber ihr Wesen ist die lebendige Einheit von beiden; sie entkleidet die Erscheinung ihrer Zufälligkeit, indem sie dieselbe als Spiegel der Idee auffaßt; sie feiert die ewige Menschwerdung des Gedankens, indem sie denselben in die Fülle der Erscheinung untertaucht. Die Atomistik des Verstandes liegt ihr ebenso fern, wie die praktische Rastlosigkeit des Willens. Sie läuft nicht an einer Reihe endlicher Zwecke dahin; sie schaut die einzelne Erscheinung sub specie aeternitatis, im ewigen Lichte der Schönheit als Selbstzweck, und wenn sie den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen mit aufnimmt, so läßt sie ihn nicht in eine endlose Kette auslaufen, sondern führt ihn, wie die Strömungen des Blutes im Organismus, auf einen lebensvollen Mittelpunkt zurück. Sie ist und bleibt im Herzen der Welt!

Dichtwerke, welche den Standpunkt des gewöhnlichen Lebens zu dem ihrigen machen, fallen daher aus der Poesie heraus. Sobald mir die Welt, wie sie gerade ist, der Mensch, wie er geht und steht, das sinnliche Ding, an das ich meine Nase stoße, das ganze Neben- und Durcheinander der Erscheinung ohne alle Reflexe der Idee ein würdiger Gegenstand der Poesie erscheint, befinde ich mich mitten in der Prosa. Daß hierbei die metrische Form selbst keinen Unterschied macht, haben schon die Alten ausgesprochen. Schon Horaz (sat. 1, 4, 43 u. 44) verlangt vom Dichter das os magna sonaturum und scheint den Zweifel derjenigen zu teilen, welche die Komödie des bürgerlichen Lebens nicht zu den Dichtungen zählen wollen, weil sowohl ihrer Diktion wie ihrer Handlung der machtvolle Schwung fehle und weil sich ihr Ton nur durch ein bestimmtes Metrum vom gewöhnlichen Umgangston unterscheide. Auch Cicero (Orat. 20) erwähnt, daß einige die Sprechweise des Plato und Demokrit, obgleich sie Prosa sei, wegen ihres hinreißenden Schwungs und der hell aufgesetzten Lichter der Sprache (quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur) für poetischer halten als die der Komödiendichter, welche trotz des Verses nur die alltägliche Umgangssprache sprächen.

Zur Prosa gehört zunächst die beschreibende Poesie, dann aber ihrem Wesen nach die ganze Dorfgeschichtenlitteratur, ein großer Teil der historischen Romane und der sogenannten praktischen Bühnenstücke. Auf diesem ganzen Gebiete fängt überall die Prosa an, wo der Humor aufhört, der allein in diese Welt der Äußerlichkeit den Blitz des Ideals zaubert. Jean Paul z. B. mag das Detail eines Schulmeisterlebens bis in seine mikroskopischen Züge erschöpfen; er bleibt immer ideal, weil er mit dem Auge des Dichters schaut, weil er die Idee, wenn auch in verkehrter Spiegelung, in die Erscheinungswelt hineinsieht. Den beliebten Dorfgeschichtenschreibern ist es aber feierlicher Ernst mit jedem Tische in der Dorfschenke, mit jedem Pferdegeschirr, das im Stalle hängt. Jeremias Gotthelf schildert ohne allen Humor den Kampf zweier Mägde, von denen die eine die andere in die offene Düngergrube gestoßen; er stellt Betrachtungen über die beste Methode der Stallreinigung an und verfolgt in seinem Hauptwerke den praktischen Zweck, nachzuweisen, wie man aus einem guten Knechte ein guter Bauer wird. Sein „Uli“ ist eine in Szene gesetzte Gesindeordnung. Andere schildern die Volkssitten im Schwarzwalde oder in Böhmen oder in Schlesien und geraten in das Gebiet der Reisebeschreibung. Oder man erzählt uns eine ziemlich verwickelte Kriminalgeschichte nach Art und Weise des „Neuen Pitaval,“ in welcher weder der Steckbrief des Helden, noch die genaue Beschreibung des corpus delicti und die Angabe aller Indizien fehlt. Unser juristischer Verstand findet dabei vielleicht eine nicht uninteressante Beschäftigung; aber seine Thätigkeit hat mit der Poesie nichts gemein. Der historische Romanschriftsteller liebt es, seinem Werk eine weitläufige geschichtliche Einleitung vorauszuschicken, in welcher er uns sowohl über sein Quellenstudium unterrichtet, als auch in dem Nachweis triumphiert, daß er von der Geschichte fast gar nicht abgewichen sei. Der Bühnendichter aus Kotzebues und Ifflands Schule nimmt irgend eine Verlegenheit des alltäglichen Lebens, eine Spielschuld oder einen Diebstahl aus Hunger und macht daraus ein Drama. Das ist alles eine in der modernen Litteratur reichwuchernde Prosa, welche in ihrer Unfähigkeit, die weitausgebreitete Kultur der Gegenwart mit ihren tausendfachen Beziehungen dichterisch zu beseelen, beliebig irgend eine Zufälligkeit aus ihr herausgreift und uns diesen unverarbeiteten Rohstoff als ein Kunstprodukt auftischt. Die Analyse des Verstandes aber, die sich unter einer dichterischen Maske verbirgt, bringt nur die didaktische Poesie hervor, die wir wegen der zahlreichen Produkte, die sie erzeugt, noch besonders betrachten müssen. Hierher gehören auch eine Menge neuer französischer Romane, in denen das Seelenleben und die Gesellschaft nur verstandesmäßig analisiert sind, ohne irgend eine poetische Synthese, besonders

Hohenstaufenstücken zum Muster diente, zu sehr an stoffartiger Erdschwere leidet, zu sehr in äußerlicher Zeitfolge auseinandergezogen, sich um keinen dichterischen Zentralpunkt bewegt.

Noch näher als die Geschichtschreibung scheint die Beredsamkeit an den Grenzen der Poesie zu stehn, wird aber durch die eine große Kluft von ihr geschieden, daß das rhetorische Kunstwerk praktische Zwecke verfolgt, während das dichterische Selbstzweck ist. Der Redner wendet sich stets an den Willen, der Dichter an die Anschauung. Der Redner will entweder, wie Demosthenes und Cicero, wenn sie ihre Philippiken schleudern, die Gemüter aufregen mit einer bestimmten Wendung zur That, oder, wie die berühmten Kanzelredner, sie einladen zur Einkehr in sich selbst, zur Buße und Besserung, zu neuer Regelung des moralischen Lebens! Wie aber unterscheidet sich eine oraison funèbre von einem Leichenkarmen? Haben nicht beide den Zweck, den Ruhm des Verstorbenen zu preisen? Der Redner darf diesen Zweck unverhüllt in den Vordergrund stellen; der Dichter schreibt nur ein schlechtes Gelegenheitsgedicht, wenn er hierin seinem Beispiele folgt! Was für den Redner Zweck, kann für den Dichter nur Anlaß sein, ein selbständiges Kunstwerk zu gestalten. Ein Lobredner, der Sieger bei den isthmischen Spielen, würde die Regeln seiner Kunst schlecht beobachtet haben, wenn er wie Pindar in seinen Epinikien vom Lobe der Helden in kühnen Gedankenverbindungen abgeschweift wäre. Umgekehrt wäre Pindar nicht Griechenlands größter Odendichter gewesen, wenn er dies Lob zum Zwecke seiner Siegeshymnen gemacht hätte, statt darin nur einen Ausgangspunkt für den Schwung seiner Begeisterung und seiner kunstvoll verschlungenen Gedankenreihen zu suchen.

Durch den reichen sprachlichen Schmuck grenzt die Prosa des Redners dicht an den poetischen Stil, und in der That ist von früheren Schriftstellern z. B. von Hugo Blair Rhetorik und Poetik stets im Zusammenhange behandelt worden. Doch auch was den Schmuck der Rede betrifft, ist der Unterschied unverkennbar. Es gibt Redefiguren, die sich mehr an den Willen wenden, und solche, welche mehr die Anschauung vor Augen haben. Erstere dienen nur dazu, der Rede größeren Nachdruck zu geben, mit größerer Energie auf den bestimmten Zweck hinzuarbeiten, während letztere das schöne Bild, das sein eigener Zweck ist, mit größerer Lebhaftigkeit vor die Seele zaubern. Deshalb sind alle grammatischen und syntaktischen Figuren, z. B. diejenigen, welche auf der Stellung und Wiederholung der Wörter beruhen, vorzugsweise rhetorisch, während die Tropen, der eigentlich bildliche Ausdruck, mehr der Dichtkunst angehören.

Doch ist hier keine durchgreifende Grenze zu ziehen, die allein durch das Tendenzmäßige der Rede, das Tendenzlose der Dichtkunst bezeichnet wird.

Wie verhält es sich nun mit der Tendenzpoesie und mit den rhetorischen Verirrungen der Dichtkunst? Diese Frage erscheint um so wichtiger, als ein Teil der Kritik „Tendenz“ und „rhetorisch“ zu beliebten Stichwörtern gewählt hat, mit denen vollkommen begriffslos gewirtschaftet wird. Einseitige Geschmacksrichtungen bemächtigen sich solcher Ausdrücke, um sie in ihrem Interesse auszubeuten. Der Begriff wird so ausgeweitet, daß sein tadelnder Inhalt auch auf berechtigte Dichtgattungen paßt. Die romantische Schule insbesondere in ihrer Opposition gegen die Schillersche Gedankenpoesie, Ludwig Tieck an der Spitze, der unseren größten Dramatiker einen spanischen Seneca nennt, machten die Rhetorik Schillers zu einem Stichwort, welches bis in die neueste Zeit gegen alle kräftigen Richtungen moderner Poesie von den Nachbetern der Romantik benutzt wurde. Vorzüglich verurteilte man damit die politische Lyrik, doch nur insoweit mit Recht, als es den Dichtern nicht gelungen war, ein selbstgenugsames, vom Hauch der Stimmung durchzittertes Bild für die Phantasie hinzustellen. Dieser Tadel trifft aber keineswegs ihre berühmtesten Vertreter, welche mit gleichem Rechte wie Pindar, Tyrtäos, Horaz, Körner den Staat in die Kreise ihrer Empfindung zogen. Ein Kriegslied des Tyrtäos und Körner, die Marseillaise eines Rouget de Lisle sind allerdings auf Märschen und vor Kämpfen gesungen worden; aber der Dichter legte keinen äußerlichen Zweck, sondern nur den Hauch seiner kriegerischen Stimmung in dieselben. Eine Idee, welche die Dichtung trägt, ist von einer Tendenz, die ihr nur angeheftet ist, wesentlich verschieden! Hat der Dichter so viel Energie, auch die politischen Bewegungen der Zeit ganz in seine Stimmung aufzunehmen, ihnen Gestalt, Fleisch und Blut zu geben: so ist seine politische Lyrik vollkommen berechtigt. Der Tadel der „Rhetorik“ trifft daher nicht die Richtung als solche, sondern die dichterische Ohnmacht, die sich in ihr versucht.

Wenn man die geschichtlichen Trauerspiele Schillers wegen ihrer rhetorischen Stellen tadelt: so vergißt man dabei, daß im historischen Drama das Rhetorische unabweislich Platz greifen muß, aber nur als ein Moment im dramatischen Kreislaufe und im Dienste der Poesie! Wir sehen, daß das Rhetorische sich vorzugsweise an den Willen wendet, der sich auf bestimmte Zwecke richtet! Die Wurzel für alle höheren Potenzen des Dramas ist aber eben der menschliche Wille — und der dramatische Konflikt entsteht aus dem Konflikt seiner Zwecke. Es werden daher hier Szenen vorkommen, wo auch durch die Energie des Wortes

auf den Willen eingewirkt wird! Ein Verschwörer, wie Fiesko, der seine revolutionäre Begeisterung den Genossen einzuhauchen sucht, ein Volksmann, wie Stauffacher, der die Gemüter durch die Macht der Rede zum Freiheitsbunde entzündet, ein Staatsmann, wie Burleigh, der seine Königin zum entscheidenden Schritte gegen die gefangene Feindin zu bestimmen sucht, ein Feldherr, wie Wallenstein, der seine Küraſſiere zum Abfalle vom Kaiser zu bewegen trachtet — wie sollen sie denn anders als durch die Rede, durch eine allerdings dichterisch potenzierte Rhetorik ihre Zwecke erreichen? Nicht bloß Schiller, auch Shakespeare ist reich an solchen Beispielen — wir erinnern nur an die Rede des Marc Anton bei Cäsars Leiche, die zahlreichen Reden der Feldherrn an ihre Truppen, an die Reden der Mutter und Gattin des Coriolan u. s. f. Wenn auch die dichterische Begeisterung hier einen höheren Schwung nimmt, als die bloß rednerische: so bewegen wir uns doch dabei durchaus nicht im reinen Element der Stimmung, sondern haben bestimmte Zwecke vor uns, die durch bestimmte rednerische Mittel erreicht werden sollen. Doch diese Zwecke sind nie der letzte Zweck des Dramas selbst; das Rhetorische ist nur eine berechtigte Ausweichung der dichterischen Diktion und hebt sich wieder in die organische und selbständige Harmonie des Kunstwerkes auf. Auch erhält das Rhetorische im Drama, da es einer bestimmten Person in den Mund gelegt wird, zugleich die Bedeutung des Charakteristischen. Die Rede soll den Charakter des Redners malen! Und in der That, wie hätte Shakespeare den Charakter des Marc Anton schlagender darstellen können, als durch seine meisterhafte Rede an Cäsars Leiche! Alle diese feineren Unterschiede sind indes jener Kritik gleichgültig, welche mit dem Sturmbocke des „Rhetorischen" in alle neueren Geschichtsdramen Bresche läuft und sich mit dieser Phrase ein Ansehen bei dem Publikum zu geben weiß! Wir wollten hier nur auf die innere Nötigung des Dramatikers, zu rhetorischen Mitteln zu greifen, hinweisen und damit der gedankenlosen Polemik eine wohlfeile Waffe aus der Hand winden.

Wenn wir so die Hauptgattungen der Prosa von der Poesie geschieden, so bleibt noch übrig, zu untersuchen, inwieweit der prosaische, unrhythmische und reimlose Stil selbst zum Träger des dichterischen Ausdruckes, und der dichterischen Darstellung werden kann. Wo die Prosa dichterischen Zwecken dient, muß sie auch alle Mittel des dichterischen Ausdrucks, die metrische Form und den Reim ausgenommen, in sich aufnehmen. Was die Beredsamkeit und Geschichtsschreibung an Schönheiten in die Prosaform hineingebildet hat: das muß auch der Prosa des Dichtwerkes zu statten kommen. Auch sie hat ihren Rhythmus, der zunächst im wohlgebildeten Satz- und Periodenbau zu tage tritt, aber auch in der Folge der Silben dem feineren Blicke bemerkbar bleibt. Mit Recht bemerkt Gutzkow: „Schönheit der Prosa beruht so gut auf rhythmischen Gesetzen, wie die Schönheit des Versbaues. Können wir über eine prosaische Rede, um die Länge und Kürze der darin gebrauchten Worte zu bezeichnen, häufige Jambenzeichen (⏑–), Tribrachyszeichen (⏑⏑⏑), Päonquartuszeichen (⏑⏑⏑–) und wohl gar das Zeichen der Proceleusmatikus (⏑⏑⏑⏑) setzen, so fehlt jede schöne Kontinuität, die Sätze zerbröckeln in ein loses Geröll und von angenehmer Klangwirkung ist nicht die Rede. Die Schönheit der Prosa beruht auf einer durchgehend anapästischen Bewegung, zwei Kürzen als Auftakt, dann eine Länge (⏑⏑–), zwischendurch wenig Jamben und viel Choriamben (–⏑⏑–)."

Das dichterische Wort, der Reichtum an Bildern sind in solcher Prosa ebenfalls mehr oder weniger am Platz; nur bedarf der belebtere Ausdruck stets einer gewissen Klarheit und geordneten Folge und muß die lyrische Unordnung, wie sie in den höheren Gattungen der Lyrik als Folge einer die Zwischenglieder kühn überspringenden Begeisterung berechtigt ist, zu vermeiden suchen. Wo die Prosa das Herdersche Prädikat „tollgeworden" verdient: da wird sie in der Regel reich an Ungeheuerlichkeiten, welche weit über das Maß geschmackvoller und doch kühner Dichtung hinausgehn. Belege hierfür geben die kraftstrotzenden Phrasen unserer deutschen Genialitätsdramatiker, von Lenz und Klinger und Schillers Jugenddramen, die wir hier nicht ausnehmen dürfen, bis zu Grabbe, Hebbel und Otto Ludwig. Weil hier das Bindende und zugleich Beschränkende der strengeren Form fehlt, verfällt solche Prosa in das Übertriebene, Barocke, Paradoxe.

Überhaupt darf für die höheren Gattungen der Poesie die metrische Gebundenheit als unerläßlich und als echte Trägerin dichterischer Freiheit betrachtet werden. Der Vers erst prägt sich dem Gedächtnis ein; er hat die Bedeutung des Bleibenden, Monumentalen, wie es Jacob Grimm in seiner Vorrede zur deutschen Grammatik treffend mit den Worten bezeichnet: „Ungebundene Prosa läßt dem Gedächtnis den Inhalt verhallen."

Zweites Hauptstück.

Der Geist der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Die dichterische Stoffwelt.

Die Idee des Schönen ist Erscheinung. Ihre vollkommene Erscheinung ist das vom Geiste hervorgebrachte Kunstwerk; aber auch in der Natur, zu welcher wir hier die Geschichte mitrechnen müssen, erscheint diese Idee, wenn auch in einer vom Zufall getrübten und gestörten Weise. Die Kunst läutert das Naturschöne durch ihre geistige Reproduktion und wählt aus seinem weiten Reiche den Stoff, der ihr am meisten entgegenkommt.

Von allen Künsten hat die Dichtkunst, die sich im freien Reiche der Phantasie bewegt, die reichste Stoffwelt vor sich; ja sie vereinigt nicht nur die Stoffwelten aller anderen Künste, sondern diese selbst in der ihrigen. Das Werk des Architekten, des Bildhauers, des Malers kann die Muse des Dichters selbst zu Ergüssen begeistern, welche jene Schöpfungen durch das bewegte Wort ergänzen; ja der Dichter kann das wortlose Werk des Musikers in bestimmte Anschauungen und Empfindungen übersetzen. Zunächst bietet sich dem Dichter die physikalische und landschaftliche Natur dar, die er aber, wie wir bereits oben gesehn, nicht selbständig behandeln kann, ohne in die unpoetische Beschreibung zu verfallen. Wir besitzen zwar derartige schildernde Gedichte nicht bloß in bezug auf die Jahreszeiten, sondern sogar auf die Gesundbrunnen mit medizinisch-doktrinärem Beigeschmack; doch können wir sie nur für Verirrungen erklären. Dagegen bietet gerade die landschaftliche Natur die reichsten Anregungen für das Gemüt, für die Stimmung des Lyrikers. Ein Mairegen, ein Abendsonnenstrahl, ein Gang im Walde können be-

fruchtend auf sie einwirken. Die Kunst des Dichters besteht überhaupt hier darin, Bild und Empfindung in eins zu wirken. Darin sind Goethe, Lenau und Geibel Meister. Das Naturobjekt als solches tritt nicht in den Vordergrund; aber der Hauch, die Beleuchtung, die malerische Stimmung. So ist z. B. das Schilf gewiß ein dürftiger Gegenstand für einen beschreibenden Poeten, der uns seine hohen, dicken Halme, seine Rispe, seine silberhaarigen Aehrchen botanisch vormalen wollte. Lenau aber in seinen „Schilfliedern" versetzt uns „an das öde Schilfgestade," wo das Rohr im Winde bebt, läßt bald den Abendstern durch die Binsen und Weiden scheinen, bald die Stürme den Teich aufwühlen, die Blitze ihn durchleuchten, bald den Mond seine „bleichen Rosen" in den grünen Kranz des Schilfes flechten. So beseelt er die Natur und macht sie zum Spiegel des Gemütes. Das Schilfgestade ist hier die melancholische Stätte, wie der melancholische Grund des Gemütes; und wie über jene die wechselnden Bilder und Beleuchtungen hinfliehn, so nimmt auch die Melancholie des Dichters bald einen sanfteren, wehmutsvolleren, bald einen bewegteren, wilderen Charakter an. Die echte Poesie der „Jahreszeiten" findet nur hier ihre Stätte, mag man nun den Frühling mit Wilhelm Müller als Bräutigam auftreten lassen oder mit Lenau um seinen Tod klagen oder den trennungsschaurigen Odem des Herbstes und seine Schwermut mit Lenau und Geibel besingen. Die „Jahreszeiten" werden hier nicht zu selbständigen Gemälden benutzt, nicht einmal zu Arabesken, welche um den Rahmen eines inneren Seelenbildes schweifen, sondern sie sind mit diesem innig verschmolzen. Doch auch abgesehen von der unmittelbaren Einheit, in welcher die Stimmung der Natur und die der Seele verschmelzen, gibt die landschaftliche, überhaupt die unorganische Natur einen Reichtum von Bildern her, in denen sich das Leben des Geistes spiegelt.

Der Geist wird ebensowenig durch solche Bilder aus der Natur herabgesetzt, wie Bilder des geistigen Lebens zu tadeln sind, wenn sie auf die Natur angewendet werden. Grün mag immer den Lenz einen Rebellen nennen; er ist trotz Julian Schmidt damit in seinem guten Rechte. So bleibt die Natur eine reiche Fundgrube für die dichterische Bildersprache, besonders das Spiel der Kräfte, der Blitz, der Sturm, die Uebergänge von Licht und Farben, in denen sich sowohl der Kampf des Menschenlebens, als der Stimmungswechsel der Seele symbolisiert. Die Poesie der Dämmerung ist in den „Voix de crépuscule" von Viktor Hugo sinnvoll vertreten. Byron schildert in der „Parisina" das Helldunkel des Abends:

Die Stunde naht, wo durch die Flur
Das Lied der Nachtigall erklingt,
Die Stunde, wo der Liebe Schwur
Sich süßer in die Seele singt;
Es weht der Wind, das Wasser rauscht
Musik in's Ohr, das einsam lauscht.
Die Blume glänzet taubenetzt,
Der Himmel funkelt sternbesetzt.
Und auf der Well' ein tieferes Blau,
Ein schimmernd Braun um Berg und Au
Und in der Luft helldunkler Schein,
So dämmermilde, still und rein:
Die Stunde, wo der Tag erlischt,
Und Abendrot' mit Mondesglanz sich mischt.

Eine andere Art weichlich verschwimmender Dämmerungspoesie findet sich in Longfellows Gedichten. Hier enthüllt sich uns eine bleiche kalte Welt, „where the embracing sunbeams chastely play."

Die organische Natur kann schon selbständiger in die Poesie eintreten; sie hat schon ihre eigene, nicht erborgte Seele. Das Pflanzenreich mit seinem stillen, sanften, allmählich wachsenden Leben hat, auch abgesehen von der Symbolik der Blumensprache, eine eigentümliche Verwandtschaft mit dem Dichtergemüte, dessen Schöpfung sich ebenso sanft von der Seele löst, ebenso allmählich, aus Erd' und Himmel Nahrung saugend, in die Höhe wächst! Die Pflanze hat zum Teil ihre stereotype Poesie! Eine bestimmte Bedeutung ist untrennbar mit ihr verbunden. Man kann z. B. nicht an die Eiche denken, ohne sich an Manneskraft und deutsche Gesinnung erinnern zu lassen. Ähnlich geht es mit der Rose, dem Veilchen, dem Vergißmeinnicht! Von Goethes „Röslein auf der Heiden," von Bürgers „Blümchen Wunderhold," von der blauen Blume des Novalis, der Zauberblume der Romantik, bis zu den fleurs animées der neuen Miniaturlyrik haben Blumen aller Art in den dichterischen Rabatten gewuchert. Die Poesie hat indes dabei mehrere Klippen zu vermeiden. Die erste, an welcher Haller gescheitert, ist die botanische Beschreibung von Blatt und Stengel, Kelch und Krone; denn wo das Herbarium anfängt, hört die Poesie auf. Das Herbarium spielt meistens in den beschreibenden Gedichten eine große Rolle. So auch in denen Schmidts von Werneuchen, den Goethe verspottet (1797). In seinem „Dorfe Döbritz" heißt es:

Fern die Hufen des Dorfs voll gelber wallender Gerste
Stachelähren, am Wald die weiße Kuppe des Sandbergs,
Wo Holzhasen nur lauschen versteckt im gewundenen Kniebusch,

Voll Waldschnepfen die Schonung, ein Volk Rebhühner im Brachfeld,
Näher im ebenen Thal der Wiesen gehäufelte Heumahd,
Hagerosen und Quendel und Haferdisteln und Windhalm.

Dies botanische „Registrieren" gibt kein „Bild" und ist nicht einmal eine dichterische Beschreibung zu nennen. Dasselbe gilt von der Beschreibung eines Kunstgartens:

Vom Kunstgärtner gepflegt, gedeihen an wärmender Sonne
Rechts Zwergbäumchen voll Bergamotten, Zitronen, Reinetten,
Amarellen und Quitten, am Mauergeländer die Pfirschen,
Links Amaranthen, Levkojen und Judenkirschen und Fuchsschwanz,
Kaiserkronen und Myrthen, Jelängerjelieber und Nelken,
Jenseits der Rosenallee ein Beet voll gestäbelter großer
Zuckerschoten, ein andres voll Netzmelonen u. s. f.

Wenn die Redakteure „der Natur" neuerdings diesen „vergessenen Naturdichter" ans Licht zogen, so verwechselten sie ihr wissenschaftliches Interesse mit dem der Poesie.

Die andere entgegengesetzte Klippe ist das unklare Personifizieren, das aus Grandvilles malerischen Arabesken in die deutsche Litteratur übergegangen ist. Man legt in die Pflanze zu viel Seele und Charakter und verwischt gerade dadurch ihre bestimmte Physiognomie! Es ist eine Blumenfastnacht, welche durch unsere Duodezgedichte schwirrt! Und dabei fallen die Blumen fortwährend aus der Rolle, welche die Natur ihnen anvertraut! Diese Koketterie einer willkürlichen Blumenbeseelung ist ein charakteristischer Zug unserer modischen Toilettenlitteratur. Jeder Poet hat seinen eigenen Selam! In der Regel finden alle diese Personifikationen der Blumen ohne inneren Zusammenhang statt; der Dichter geht durch einen Garten oder einen Wald und sieht nun im Mondenschein oder sonstiger Beleuchtung die verschiedensten Gestalten aus den Blumenkelchen steigen oder die Bäume die sonderbarsten Gesichter schneiden. Diese allegorische Botanik ist Selbstzweck! Wie ganz anders z. B. in Freiligraths Mustergedicht „der Blumen Rache", das leider! viel dazu beigetragen, den Blumenspuk der Modelyrik zu entbinden. Dort ist alles Handlung; die Gestalten sind ihre Träger und ebenso reizend wie angemessen geschildert. Auch in dem Gedichte „die Lerche" von Annette Droste-Hülshoff, in welchem allegorisch das Nahen der Sonne als einer Fürstin und der ehrfurchtsvolle Gruß der huldigenden Natur geschildert wird, läßt man sich die kühne Blumensymbolik gefallen, da sie gleichsam im Geiste der Situation gehalten ist:

Maßliebchen hält das klare Auge offen,
Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen;

Wie steht der Zitterhalm verschämt und zage!
Die kleine Winde pudert sich geschwind
Und reicht dem West ihr Seidentüchlein lind,
Daß zu der Hoheit Händen er es trage!

Noch berechtigter ist diese Beseelung der Blumen, wo sie nur ein Wiederschein des menschlichen Gemütes in einer bestimmten Situation ist, wo der Dichter nur mittelbar durch seinen Helden oder seine Heldin diese Seele in die Blumenwelt hineinschaut. Wenn in meiner „Göttin" Marie, vom Geliebten entführt, auf ihrer Flucht durch den Klostergarten eilt, so mag die folgende Stelle wohl nicht als müßige Malerei erscheinen, sondern als lebendiger Ausdruck der Situation und der angstvoll erregten Empfindung der Heldin:

Die Blumen neigen sich in bösem Grollen,
Wie Geister des verlassenen Altars!
Der Mohn mit schwerem Haupt im Mönchsgewand
Scheint schläfrig noch ein Anathem zu lallen.
Der Rittersporn erhebt zum Fluch die Hand,
Ein Lehnsherr, zürnend flüchtigen Vasallen.
Die Nachtviole schließt die Kelche zu,
Der Blick der Frevler soll sie nicht entweihn;
Die Lilie, aufgeschreckt aus bleicher Ruh,
Bebt schattenhafter noch im Mondenschein u. s. f.

Ein meisterhaftes Stimmungsbild aus dem Gebiete der Pflanzenwelt hat uns Heine in seinem Liede vom Fichtenbaum und der Palme gegeben. Auch zu Trägern eines Gedankenbildes eignet sich die Blume, wie Uhland im „Mohn" die träumerische Weltanschauung des Dichters, Geibel in der „Sonnenblume" die einsamplatonische Liebe und ich selbst in „Passionsblume und Parnassia"*) den Gegensatz zweier Weltanschauungen darstelle.

Die Tierwelt in ihrer eigenen freien Bewegung und ihrer Beziehung zum Menschen bietet der dichterischen Muse reicheren Stoff, wenn auch hier, lebensvollen Wesen gegenüber, die Personifikation aufhört, und das sinnig Träumerische des Pflanzenlebens in diesem schärfer ausgeprägten organischen Prozeß keine Stelle findet. Doch von Homers Rossen und Don Quixotes Rosinante bis zur Giraffe Freiligraths hat die Tierwelt in der Poesie eine große Rolle gespielt. Das Hauptinteresse, das der menschliche Geist an der Tierwelt nimmt, ist darauf begründet, daß er in ihr einen Spiegel seiner Eigenschaften findet: darum erfreut uns das weiter ausgeführte Tierepos, ein Froschmäusekrieg, ein Reineke Fuchs, weil wir in den Tiergesichtern die Menschenphysiognomieen wieder erblicken, weil

*) „Neue Gedichte."

fast in jedem Tiere irgend eine menschliche Eigenschaft bis zur Karrikatur ausgebildet ist. Auch Don Quixotes Rosinante und Sanchos Grauer erregen nur deshalb unsere Teilnahme, weil wir in ihnen nicht bloß die Begleiter, sondern die passenden Pendants ihrer Herren erblicken. Freilich, wo die Tiermalerei im Sinne der niederländischen Schule Selbstzweck wird, da hört die Poesie auf, ebenso wo das Tier in einem Menschendrama zum Helden wird, wie der Hund des Aubry, der einen großen Dichter von der Leitung der Bühne verscheuchte. Freiligrath vermeidet diese Klippe nur dadurch, daß er uns das Tierreich in seinen Kämpfen zeigt, in welche wir unvermerkt ein menschliches Pathos hineinschauen. Dennoch geben wir einer Ballade, wie „die Jagd des Mogul" von Strachwitz, noch den Vorzug vor den Freiligrathschen Schlachtbildern der Tierwelt, weil dort nicht nur der Kampf des Tigers mit dem Menschen geschildert ist, sondern auch durch eine schlagende charakteristische Pointe ein menschlich bedeutender Abschluß gewonnen wird. Dasselbe gilt von Schillers bekannter Ballade „der Handschuh."

Für die Dichtgattung selbst bestimmende Bedeutung hat die Tierwelt in der äsopischen Fabel erhalten. Der Grund, warum hier der Dichter statt der Menschen Tiere sprechen und handeln läßt, um irgend eine moralische Lehre dadurch anschaulich zu machen, ist wohl hauptsächlich die größere Charakterbestimmtheit der Tiere, die gleichsam in einer einzigen Eigenschaft aufgeht. Der Fuchs vertritt die List, der Wolf den Räubersinn, das Lamm die Sanftmut. Es ist gleichsam eine Hieroglyphensprache, welche dem gemeinen Bewußtsein verständlich ist. Der Mensch dagegen eignet sich nicht zu solchen bildlichen Abbreviaturen des Begriffes, weil in jedem einzelnen eine Fülle von Eigenschaften lebendig ist. Hierzu kommt, daß wir an Geschichten aus der Menschenwelt alsbald einen Antheil des Gemütes nehmen, während die Tierwelt zur ungetrübten Versinnlichung einer Lehre darum geeigneter ist, weil wir ihren Geschicken nur eine mäßige Teilnahme schenken, welche die Erkenntnis des moralischen Gedankens durch keine Gefühlsaufregung zu verdunkeln vermag.

Der Mittelpunkt der Poesie ist der Mensch. Die landschaftliche Natur ist sein Spiegel, Pflanzen- und Tierwelt die Symbolik seines Wesens. Erst im Reiche des Geistes kann die Dichtkunst den höchsten Aufschwung nehmen! Die menschliche Gestalt hat ihre Symbolik; sie kündet schon mit beredteren Zügen den Geist! Wie der Dichter die Schönheit schildern soll, haben wir schon oben gesehn! Die ideale plastische Schönheit, das Götterbild, liegt seiner Kunst am fernsten, dagegen ist das Interessante, Reizende, Pikante, Ausdrucksvolle der äußeren

Erscheinung für sie ein günstiger Vorwurf. In der Schilderung der Physiognomie darf der Poet nie die Grenzen jenes bekannten Schillerschen Spruches überschreiten:

Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Ein Aneinanderreihen unwesentlicher, gleichgültiger Züge würde jeden bestimmten Eindruck verwischen. Die Physiognomie ist dem Dichter nur Mittel der Charakterdarstellung! Der Charakter, die unendliche persönliche Eigenheit, aus einer Mischung von Naturanlage, Temperament und Grundsätzen hervorgegangen, ist der Quellpunkt aller großen Dichtgattungen der Neuzeit. Der Dichter würde indes seine Kunst schlecht verstehn, wenn er gleich von vornherein ein wohlgetroffenes und sorgfältig ausgeführtes Porträt seiner Helden seinem Werke vorausschicken wollte. Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden; er muß Zug auf Zug in freier Entwickelung aus der Handlung selbst hervorgehen. Die äußere und innere Porträtmalerei unsrer neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus bar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mitthätig durch ein Additionsexempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem einzelnen Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht. Hier wird dem echten Dichter nie der rechte Schlüssel fehlen, auch dies Geheimnisvolle zu deuten und zu enthüllen. Eine philosophische Anleitung zur Ergründung der Charaktere hat neuerdings Julius Bahnsen in seinen „Beiträgen zur Charakterologie“ gegeben, einem Werke, welches auch für die dichterische Auffassung der Charaktere manche interessanten Winke enthält.

Die Scheidung der Geschlechter, der Gegensatz von Mann und Weib, jene große Kluft der Natur, über welche sie die schönsten Brücken geschlagen, bietet dem Dichter den reichsten Stoff. Zunächst ist es der Kontrast der männlichen und weiblichen Eigentümlichkeit selbst, der für die dichterische Darstellung ergiebig wird. Dann aber treten als reichster Quell der Poesie die gegenseitigen Herzensbeziehungen der Geschlechter, die Liebe von der Neigung bis zur Leidenschaft, hervor. Liebe ist vor allem das Grundthema der Lyrik; wenn diese indes ausschließlich in derselben aufgeht, so ist dies immer das Zeichen einer schwächlichen Zeit. In der That würden die ewigen Variationen über die Liebe unerträglich werden, wenn nicht durch den verschiedenen Geist der Zeit, durch die wechselnde Sitte der Völker und die scharf vortretende Originalität des dichterischen Genius einige Abwechselung in dies unerschöpfliche Thema

käme. Liebeslyrik ohne scharf ausgeprägte dichterische Physiognomie bleibt immer unleidlich und die hauptsächlichste lyrische Makulatur. Welchen Reichtum aber der Genius in diese Empfindung legen kann: das haben von der Sappho und Alkaeos, von Ovid, Tibull und Properz bis zu Petrarca und Hafis, Goethe und Heine die begabten Dichter aller Zeiten bewiesen. Ihrem Grundcharakter nach bleibt die Liebe immer lyrisch, und so bringt sie auch in das Drama, selbst in den Roman einen lyrischen Zug. In diesen beiden Dichtgattungen wird die Liebe vorzüglich im Kampf geschildert, im Kampfe mit der Pflicht, mit einer andern ethischen Liebe oder mit den realen Lebensverhältnissen — man denke z. B. an Romeo und Julie, Max und Thekla, Werther. Indes eignet sich für den Roman noch mehr die Liebe als feste sittliche Institution in der Gestalt der Ehe, wo ihre Kämpfe einen tiefer ins Leben eingreifenden Inhalt gewinnen. Hier erinnern wir nur an die Wahlverwandtschaften, an die Romane einer George Sand und die scharfe Physiologie der Ehe, die sich in den Romanen eines Balzac und anderer neufranzösischer Autoren auch in einem großen Teil der Dramen Augiers, Sardous u. a. findet, obgleich die typische Ehebruchsdramatik der Neufranzosen, wo sie nicht von großen Talenten getragen wird, in ihrer Schablonenhaftigkeit sowohl wie sittlichen Krankhaftigkeit einen widerwärtigen Eindruck macht. Die Liebe als Eifersucht kann ebensogut eine tragische Wendung nehmen („Othello“, „Herodes und Mariamne“, „Herzog von Mailand“ von Massinger), wie komisch behandelt werden, z. B. in dem vortrefflichen Lustspiele von Colmann: „the jealous wife“. Nicht bloß der Ausgang, die Katastrophe werden hierfür entscheidend sein, sondern auch die ganze Auffassung der Eifersucht, entweder als einer tiefen, die Seele beherrschenden Leidenschaft, oder als einer kleinlichen, die Gewohnheiten des Lebens tyrannisierenden Marotte. Aus der Ehe entsteht ein sittlicher Kreis von Pflichten, die auf natürlicher Grundlage ruhn: Gattenliebe, Vater-, Mutter- und Geschwisterliebe, die auch für die Lyrik einen innigen Hauch der Empfindung bieten (Geibels Gedichte auf den Tod seiner Gattin, Viktor Hugos Ode an seinen Vater, Heines Sonet an seine Mutter), aber durch den Konflikt, in den sie gegenseitig geraten können, noch mehr der Tragödie einen willkommenen Stoff bieten. In der That beruht die Mehrzahl der antiken Tragödieen auf diesem Konflikt. Den Undank der Kinder hat Shakespeare im „König Lear“ zum Mittelpunkte eines großartigen Trauerspiels gemacht. In der neuen Romanlitteratur wuchert die Poesie der natürlichen Kinder, freilich nur als Poesie der Überraschungen, welche aus Namensverwechselungen, verlorenen Taufscheinen u. s. w. hervorgeht. Goethe hat

in seiner unvollendeten „natürlichen Tochter“ die ideale Seite dieses Verhältnisses hervorzuheben gesucht.

Neben der Liebe ist die Freundschaft zu allen Zeiten von den Dichtern besungen worden. In ihr ist der sympathetische Zug der Natur gemildert, die Einheit des Denkens und Strebens aber verstärkt. Deshalb eignet sie sich für die Lyrik nur als Anlehnung für die Darstellung des gemeinsam Erstrebten (Klopstocks Oden, die Oden des Horaz u. s. f.). Eigentlich lyrische Freundschaften, die von der begeisterten Wärme der Empfindung gesättigt sind, hat Jean Paul in seinen humoristischen Romanen geschildert. Die aufopfernde Handlungsweise der Freundschaft finden wir in Schillers Ballade „die Bürgschaft“ dargestellt. Im Drama brauchen wir bloß an Orest und Pylades, Posa und Karlos, Clavigo und Karlos, Romeo und Mercutio, Wallenstein und Max zu erinnern, um die verschiedene Auffassungsweise, welche hier dies Verhältnis zuläßt, anschaulich zu machen.

Treten wir aus dem Kreise der Familie und der persönlichen Beziehungen in das öffentliche Leben hinaus: so tritt uns die Gesellschaft mit ihrer Sitte und Kultur, der Staat mit seinen wechselnden Formen und Kämpfen, mit dem Schwerte des Rechts im Frieden, dem Schwerte der Gewalt im Kriege entgegen. Doch alle diese objektiven Einrichtungen sind geworden und noch in dauernder Entwickelung begriffen. In ihnen ist der Menschengeist lebendig; aber das Leben des Menschengeistes ist die Weltgeschichte, und somit können wir unter ihr die reiche Stoffwelt begreifen, die sich uns hier eröffnet. Selbst der Dichter und Romanschriftsteller, der freierfundene Stoffe aus der Gegenwart schöpft, muß sein Werk auf unserem Kulturzustande, dem Leben der Gesellschaft, unseren politischen Verhältnissen aufbauen; er versetzt uns in die Geschichte, wenn er sich auch an die letzte Gestalt ihrer Entwickelung anlehnt.

Wie verhält sich nun die Poesie zur Stoffwelt der Geschichte? Inwieweit ist sie verpflichtet, ihren Überlieferungen treu zu bleiben? Wir wissen recht wohl, daß Egmont ein Familienvater mit vielen Kindern war — und doch stört uns in Goethes Trauerspiel sein Verhältnis zu Klärchen durchaus nicht; wir wissen, daß der Schillersche Infant Don Karlos weit entfernt davon ist, ein treues Porträt seines halsstarrigen und unmäßigen historischen Urbildes zu sein — und doch hat dies Trauerspiel zu allen Zeiten die Gemüter erwärmt und hingerissen. Wir sehen daher, daß die Wirkung eines Dichtwerkes nicht von seiner historischen Treue abhängig ist. Auf der andern Seite hätte Goethe Egmont nicht in offener Rebellion, nicht im Kampfe sterben lassen, Schiller den Infanten Don Karlos nicht

zum Könige von Spanien machen dürfen, ohne daß sich das Gefühl der Leser und Hörer dagegen aufgelehnt hätte. Wir sehen daher, daß die geschichtliche Wahrheit ebenso berücksichtigt werden muß. Es gibt geschichtliche Daten, die durchaus feststehen und von keinem Poeten abgeändert werden können. Cäsar muß über den Rubikon gehen, Napoleon auf Sankt Helena sterben. Keinesfalls darf das historisch entscheidende Faktum verletzt werden! Nur der feine Takt des Dichters findet hier das Richtige heraus. Es ist z. B. historisch entscheidend, daß Egmont auf Albas Befehl hingerichtet wurde; denn an diese Hinrichtung knüpft sich der Abfall der vereinigten Niederlande. Es ist dagegen gleichgültig, ob die Jungfrau von Orleans von den Engländern verbrannt wird oder im Kampfe stirbt; denn das wesentliche Interesse dieser heroischen Gestalt knüpft sich an ihr Leben, nicht an die Art und Weise ihres Todes.

Was den Charakter der geschichtlichen Helden betrifft, so steht der Dichter hier zunächst auf gleichem Boden mit dem Historiker. Beide werden den Charakter aus seinen Handlungen zu entziffern suchen, nur daß der Historiker zu diesem Zwecke auch das kleinste überlieferte Detail benutzen wird, während der Dichter wiederum nur die „historisch entscheidenden Handlungen“ ins Auge faßt! Die Auffassung des Dichters kann hier die des Historikers ergänzen, da jener tiefer in die Seele, in ihre innersten Motive greift. Darum konnte schon Aristoteles sagen, daß die Dichtkunst philosophischer sei, als die Geschichtschreibung. Hier hört oft die Überlieferung auf; es beginnt jenes geheimnisvolle dämonische Element, welches die Domäne des Dichters ist. Wallensteins Abfall z. B. ist eine historische Thatsache, deren Akten noch nicht geschlossen sind. Der Dichter, den Hauptzügen der Geschichte getreu, interpretiert sie in seiner freien Weise und hebt daraus eine ideale Gestalt und einen idealen Konflikt hervor. Vielleicht hat er dabei das innerlich Dämonische des großen Heerführers besser getroffen als der Geschichtschreiber. Doch hat er diese Gestalt nur zum dramatischen Helden erwählt, weil er an ihre großen geschichtlichen Handlungen seine dichterische Idee knüpfen konnte! Darum verfährt er hier mit ganz anderer Treue, als im „Don Karlos“. Dies ist ein Held, von dem die Geschichte eben keine „historisch entscheidenden Handlungen“ erzählt und dessen Charakter daher für den Dichter ein viel reicherer Stoff zu beliebiger Modellierung in ästhetischem Interesse wird. Halten wir dies Hauptprinzip fest, so ergiebt sich von selbst, daß die Helden der Spezialgeschichte der dichterisch umschaffenden Phantasie einen bei weitem freieren Spielraum gönnen, als die Helden der Weltgeschichte. Der historische Roman wird sich, bei dem beschränkteren Rechte der Erfindung, das ihm

überhaupt zusteht, kaum an die letzteren wagen dürfen, während die Tragödie, welche mehr die leuchtenden Gipfel der Geschichte berührt und von ihren Helden alles Kammerdienermäßige fernhält, auch diese in den Kreis ihres dichterischen Schwunges ziehen kann. Im ganzen steht als Prinzip fest, daß der Dichter die geschichtlichen Thatsachen in keinem anderen, als im ästhetischen Interesse abändern darf und sie daher unversehrt bestehen lassen soll, wo sie die Harmonie seines Kunstwerkes nicht stören. Hat man dagegen in der neueren Zeit die Behauptung aufstellen hören: „der Dichter habe bloß dem Weltgeiste nachzudichten, bloß sein großes Gedicht, die Weltgeschichte, abzuschreiben," so ist dies nur das alte Prinzip „der Naturnachahmung", in eine neue Form gegossen.

Inwieweit die verschiedenen Epochen der Geschichte überhaupt der Dichtkunst Stoff gegeben und ihren Charakter bestimmt haben: das zu untersuchen ist von hohem ästhetischen Interesse, würde aber die Grenzen unserer Poetik überschreiten. Für die Gegenwart handelt es sich darum, welches Zeitalter dem modernen Dichter am günstigsten ist: eine Frage, deren Entscheidung selbstverständlich scheint, obgleich gerade über diesen Punkt die verkehrtesten Ansichten verbreitet sind. Unsere Dramatiker haben in neuester Zeit mit Vorliebe antike Stoffe gewählt, während die Lyriker, an die Gegenwart gewiesen, nur in erzählenden Gedichten, wie z. B. Geibel im „Tod des Tiberius", auf die alte Welt zurückkamen und wenig Romanschriftsteller heutzutage in die Fußstapfen Wielands treten und die Teilnahme der Lesewelt für einen Agathon und Aristipp in Anspruch nehmen möchte. Robert Hamerling hat in „Aspasia" einen Versuch gemacht, der wenigstens dem Talent und der Bildung des Dichters ein ehrendes Zeugnis ausstellt. Die ägyptischen Romane von Georg Ebers hatten sich neuerdings eines glänzenden Erfolges zu erfreuen. Die geheimnisvolle Urwelt Ägyptens war auf einmal in den modernen Salons Mode geworden. Für die römische Welt interessierte Ernst Eckstein sein Publikum in dem farbenprächtigen Roman: „Die Claudier".

Die biblisch-orientalische Mythe, Esther, Susanne, Judith, Herodes u. s. f. hat durch ihren farbenprächtigen Hintergrund, durch ihren romanhaft spannenden Inhalt und die kühnen Züge der Leidenschaft viel Verlockendes auch für den modernen Dramatiker, umsomehr, als die altbiblische Weltanschauung die Entfaltung eines freien menschlichen Pathos nicht hemmt und der unsrigen wenigstens nicht feindlich gegenübersteht. Auch sind die Bedingungen der Handlung in jener patriarchalischen Epoche einfach und für die großen Züge der Tragödie günstig. Dennoch haben sich die verschiedenen Tragödieen „Saul", „das Weib des Urias", „Herodes und Mariamne", „Daniel und Susanne", „die Makkabäer" und selbst „Judith" keines durchgreifenden Erfolges zu erfreuen gehabt, obgleich ihre Verfasser, Gutzkow, Beck, Meißner, Hebbel, Werther, Ludwig namhafte und talentvolle Dichter sind. So muß man doch wohl den biblischen Stoffen, trotz ihrer scheinbaren Vorzüge, die Schuld des Mißlingens zuschieben, indem jene patriarchalischen Gestalten für die moderne Bildung etwas Fremdartiges haben und sich nicht in Fleisch und Blut der Gegenwart verwandeln lassen.

Ähnlich verhält es sich mit den mytischen Stoffen aus der griechischen und römischen Vorwelt, welche überdies von einer religiösen Weltanschauung ausgehen, die der unsrigen widerspricht. Goethe hat zwar in seiner schönen dramatischen Studie „Iphigenie" gezeigt, wie man diese antiken Stoffe modernisieren und verinnerlichen kann; aber es bleibt doch ein unüberwundener Rest des Stoffes, der uns herausfühlen läßt, daß dies Gedicht nicht das ursprüngliche Produkt einer freischaffenden Begeisterung ist! Unter den graziösesten Schleiern einer zarten und edlen Poesie regt sich hier das Molochartige einer alten, blutigen Kulturstufe, welche den Begriffen der Gegenwart fremd ist. Was aber einem Goethe nicht gelang, darin werden gewiß unsere jüngsten Poeten mit ihren „Klytemnestren" und „Medeen" nicht glücklicher sein. Anders verhält es sich mit Stoffen aus der politischen Geschichte Griechenlands und Roms, in denen sich dramatische Charaktere zeigen und dramatisches Leben gährt. Ein Coriolan, ein Julius Cäsar, ein Tiberius Gracchus, ein Cajus Gracchus, ein Alexander eignen sich, wenn sie in Shakespearescher Weise mit allem Reichtum freier menschlicher Züge behandelt werden, wohl zu Helden der Tragödie. Doch stört auch hier immer ein fremdartiger Hintergrund der Kultur, der Sitte, der Denk- und Empfindungsweise, z. B. in den unvermeidlichen Beziehungen der Geschlechter, und nur die großen geschichtlichen Motive und Charaktere fesseln das Interesse. Shakespeare hat in „Troilus und Kressida" die griechischen und trojanischen Helden in mittelalterliche Ritter verwandelt, welche sich ganz nach dem Komment des Mittelalters bekämpfen und Armkrausen als Zeichen ihrer Damen an den Helm stecken. Dieser Anachronismus der Weltanschauung ist schlimmer, als die kleinen Anachronismen, z. B. die Erwähnung des Aristoteles, die sich in dem Stücke finden und wird nur durch die ironische Beleuchtung entschuldigt, die über dem ganzen Werke schwebt.

Auf einen noch tiefergreifenden Anachronismus der Weltanschauung weist Schiller hin, wenn er in seiner Abhandlung „über die tragische Kunst" die Gründe tragischer Wirkung untersucht. Er hebt hervor, daß

die alles mit ihrem eigenen Hauch durchdringt, über die verstandesmäßige Prosa moderner Zustände.

Wie verhält es sich nun mit der Welt des Wunderbaren, einer Stoffwelt, die so recht nur der Phantasie angehört? Ist nicht hier ihre unbeschränkte Heimat zu suchen, indem sie, von allem ursächlichen Zusammenhang unabhängig, ganz frei mit dem selbsterzeugten Stoffe schaltet? Scheint dagegen in unserer Zeit, wo die Naturwissenschaften jeden Winkel der Welt mit ihrer Fackel durchleuchten, noch ein anderes Wunder möglich, als das ewige der Natur und des Geistes? In der That, die Göttermaschinerie des Epos würde sich in unserer Zeit in keiner Weise anwenden lassen, obgleich sich noch Schiller mit dem Gedanken trug, eine moderne Form für dieselbe zu erfinden. Etwas anderes sind Homers naive Olympier und die Riesengestalten der Edda, etwas anderes die allegorischen Wunder der Henriade und Tassos langweilige Teufel Diese Art von Wunder entspringt nicht einer freischaffenden Phantasie, sondern einem nüchternen Verstande, der sich abmüht, einer abgelebten Regel zu gehorchen und eine veraltete Tradition zu beseelen. Tasso läßt den Teufel mit Hörnern erscheinen, gegen welche alle Berge und Felsen nur kleine Hügel sind; er läßt den Schutzengel Raimunds aus der himmlischen Rüstkammer einen diamantnen Schild von solcher Breite holen, daß er vom Kaukasus bis an den Atlas alle Länder und Meere bedeckt. Milton läßt seinen Satan die ersten Karthaunen erfinden, dagegen seine Engel, und zwar vor Erschaffung der Welt, ganze Gebirge entwurzeln und dem Teufel an den Kopf werfen. Diese ernstgemeinte Erhabenheit des Wunderbaren schlägt unmittelbar ins Lächerliche um. Anders das freie Spiel der Phantasie bei Ovid und Ariost, in Shakespeares „Sturm“ und „Sommernachtstraum“, in der Märchenwelt des Phantasus! Hier ist alles in den Äther der „mondbeglänzten Zaubernacht“ getaucht; hier gilt die Logik des Traumes und seiner freischwebenden Arabesken. Diese Herrschaft des Märchenhaften ist berechtigt innerhalb ihrer Grenzen. Nur darf sie nie in das Abgeschmackte übergehn. Die Nachahmung Ovids wird in Zacharias „Verwandlungen“ albern, wenn der Gott Zephir z. B. einen Gelegenheitspoeten in eine Sternschnuppe und ein Kammermädchen in einen Fächer verwandelt. Hier fehlt die vis comica, ebenso wenn er einen Küraſſier in einen Schröter, einen Stutzer in einen Schmetterling, eine kalte Schönheit in einen Mops metamorphosiert. Viel glücklicher ist Pope in seinem „Lockenraub“ in bezug auf die Metamorphosen, welche die Göttin „Spleen“ vollzieht:

Men prove with child, as powerful fancy works,
And maids, turn'd bottles, call alaud for corks.

Am wenigsten darf sich das Märchenhafte für den Kern und das Wesen aller Poesie ausgeben. Das war der Irrwahn der Romantik, an dem ihre Talente gescheitert sind! Der Duft der blauen Blume des Novalis hatte sie berauscht, und in ihrer Traumestrunkenheit sahn sie nicht die Schönheit der Welt am hellen Tage der Geschichte. Dennoch sind ihre Märchenwunder dichterischer, als die biblischen Schatten, die Klopstock mit der erhabenen Monotonie seines messianischen Schwunges heraufbeschwört. Eine andere Domäne des Wunderbaren, außer dem Märchen, bleibt die formlose Gedankendichtung, von Dantes „divina commedia“ bis zu Goethes „Faust,“ weil hier der Dichter nach Gestalten greift, die seine Idee versinnlichen und die Mächte der Natur und des Geistes mit Fleisch und Blut bekleidet. Durch geistvolle innere Lebendigkeit wird hier die Klippe der toten Allegorie vermieden. Auf der anderen Seite bildet das volkstümliche Geisterwesen einen notwendigen Gegensatz gegen die Vertiefung in metaphysische Probleme. Die Hexenküche, die Walpurgisnacht zerstreuen uns durch ihre frische, handgreifliche Lebendigkeit, lassen das geistige Streben des Titanen Faust mit seiner Innerlichkeit nicht bis zur Ermüdung vorwalten und stehn doch in gedanklichem Zusammenhange mit demselben. Ebenso ist der Erdgeist eine echt dichterische Personifikation, wie die Naturgeister in Byrons „Manfred,“ während die philologischen Gespenster und die nüchternen allegorischen Gestalten im zweiten Teil des „Faust“ unlebendige Versuche einer ermatteten Phantasie sind, gelehrte Noten oder abstrakte Begriffe dichterisch anschaulich zu machen. Dämonische Gestalten aber, wie Mephistopheles und Ahasver, Träger einer Idee, haben wahrhaft dichterisches Leben und werden einer Gedankendichtung, die sich mit den höchsten Fragen des Menschengeistes beschäftigt, nimmer entbehrlich werden.

Das echte Wunder kann der Dichter der Neuzeit nur in die Seele verlegen, in deren Stimmungen noch die Gespensterwelt ein vergängliches Leben führt. An das Gespenst glauben wir nicht; wohl aber an die Stimmung, welche Gespenster sieht, an die Erregung der Seele, die Schauer der Nerven. Wer das Gespenst malen will, der verscheucht es. Altschottische Balladen, Goethes „Erlkönig“ sind Mustergedichte solcher Stimmungen, in denen schattenhaft das Grauenvolle der Seele nahe tritt. Shakespeare hat im „Macbeth,“ „Hamlet,“ „Julius Cäsar“ die innere Erregung seiner Helden theatralisch versinnlicht und zeigt dem Zuschauer zugleich mit seinen Helden die Geistergebilde, die ihre Seele bestürmen! Er geht indes darin äußerlich zu Werke und läßt den Geist von Hamlets Vater nicht bloß dem Dänenprinzen selbst, sondern auch den Schildwachen

und Hamlets Freunden erscheinen, so daß derselbe aufhört, ein psychologisches Gespenst zu sein, und ein handgreifliches wird. Der richtige Instinkt wird die Dichter der Neuzeit abhalten, hierin dem Vorbilde des Briten zu folgen; denn mit dem Geisterglauben verschwindet alle Nötigung zu dieser Art dramatischer Seelenmalerei. Echt modern ist dagegen die humoristische Auflösung der Gespensterfurcht, wie sie uns Byron im „Don Juan" vorführt, wo der Held anstatt des gefürchteten Geistes zuletzt den Leben atmenden Leib der Lady Fitzfulk umarmt. Die Taschenspielerei des neuen Magiertums, der alten und neuen Cagliostros, welche zur Zeit unserer Klassiker so en vogue war, daß Goethe nicht bloß im „Großkophta," sondern auch im „Wilhelm Meister," Schiller im „Geisterseher," Jean Paul in mehreren Romanen dieser raffinierten Romantik Rechnung trug, wird noch gegenwärtig häufig zu romanhaften Ueberraschungen angewendet. Doch schon unsere großen Dichter sahen sich genötigt, dem effektvollen Wunder die nüchterne Aufklärung folgen zu lassen, die in ihrer äußerlichen Weise an die rationalistischen Auslegungen der Bibelwunder erinnerte. Auch hier gilt unser Satz: das Wunder hat für den modernen Dichter nur eine psychologische Bedeutung! Wozu noch eine poetische Geisterklopferei, da die Welt der Seele und des Geistes der Wunder genug hat, zu denen dem Dichter vor allen andern Sterblichen der Schlüssel verliehen ist!

Zweiter Abschnitt.

Die produktive Phantasie.

Die unerschöpfliche Stoffwelt, deren Reichtum im vorigen Abschnitt angedeutet wurde, ist das große Reservoir, aus welchem der menschlichen Einbildungskraft Bilder und Erinnerungen zuströmen. In der Einbildungskraft spiegelt sich indes das Naturschöne mit seiner ganzen trüben Zufälligkeit, in stoffartiger Weise — sie ist die menschliche Seele als Erinnerung der Welt. Deshalb würde das Naturschöne vergeblich der Wiedergeburt zum Ideal harren, wenn die Einbildungskraft das einzige ästhetische Organ des Menschen wäre. Doch hier tritt eine höhere Kraft der Seele ein, die Phantasie als die Kraft der reinen Anschauung, welche in höherer Potenz zur Kraft der künstlerischen Gestaltung wird. Wohl schöpft sie mit der Einbildungskraft aus dem Quell der äußern Welt, aber sie schöpft auch aus dem Reiche der Ideen, die sie in diese Welt hineinschaut. Die Einbildungskraft träumt; die Phantasie dichtet. Auch die Einbildungskraft schiebt die Farben und Formen der

Welt zu kaleidoskopischen Bildern zusammen und auseinander; aber ihr Spiel ist ein zufälliges und ihre Gebilde sind ungeläutert, ein Zusammensetzspiel mit gegebenen Steinen, mit ausgeschnittenen Teilen. Erst die Phantasie bringt zu diesen Erinnerungen der äußern Welt die platonischen Erinnerungen aus der Welt der Ideen hinzu, durch welche sie fähig wird, jene zu läutern und zu gestalten. Die Phantasie schaut nicht bloß die Dinge, sie schaut das Schöne! Und sie schafft es, indem sie es schaut. Der dichterische Schöpfungsprozeß ist ein Akt der Phantasie! Was an ihm geheimnisvoll erscheint, das beruht auf dem eigentümlichen Wesen des Schönen, wie es sich in der Welt der Seele spiegelt. Das Schöne tritt fertig als Objekt, mit der Unmittelbarkeit des sinnlichen Dinges vor uns hin; es berührt uns mit dem ganzen frischen Reiz der Natur und ist doch ungetrübte Idee zugleich! Dieser frische Reiz der Natur, dieser Zauber des Unmittelbaren und Ursprünglichen begleitet auch die schaffende Phantasie und zeigt sich hier als natürliche Begabung, als eine dem einzelnen gewährte Gunst, als begeisterte Eingebung, der eine unsichtbare Macht in die Feder zu diktieren scheint!

Um das dichterische Schaffen zu begreifen, kehren wir noch einmal zur träumenden Einbildungskraft zurück. Der Traum ist ein Gedicht der Ganglien, an welchem das Gehirn nur wenig mitarbeitet. Was ihn als Gedicht erscheinen läßt, das ist nicht die willkürliche Verknüpfung der Bilder, sondern das vollkommene Aufgehn des Träumenden in seiner geträumten Welt. Die Personen, die der Traum hinzaubert, haben Fleisch und Blut, Form und Farbe und fallen nicht aus der Rolle. Nur selten unterbricht der Träumende, wie ein reflektierender Dichter, die objektive Welt, die er schafft, und in welche er sich mit allen seinen Sinnen, seinem Empfinden und Denken, seinem vollsten Glauben versenkt. Es träumt z. B. jemand von der Angst vor einem Examen und während desselben, das er schon längst gemacht hat. Mitten in diese zagend empfundene Angst schleicht sich leise aufdämmernd der Gedanke: aber wie ist es möglich, daß du dies Examen noch einmal machen mußt, du hast es ja schon gemacht: ein Gedanke, mit welchem das bewußte Gehirn die Dichtversuche der Ganglien korrigiert und ihnen den Vorwurf der Verletzung der historischen Treue macht; aber die dichtenden Ganglien lassen sich durch diese subjektive Reflexion nicht unterbrechen; das Gehirn mit seinen schüchternen Einwürfen verharrt in seiner dienenden Stellung; jene fahren fort, über den Delinquenten den ganzen Angstschweiß einer mit folternder Genauigkeit ausgeführten Prüfung zu verhängen. So groß ist die Objektivität des Traums, daß er in dieser Hinsicht dem Dichter zum Muster dienen

könnte. Dagegen ist der Traum nachlässig bis zum Abgeschmackten in der Motivierung; er springt hin und her, verschiebt die Dekorationen aufs wunderbarste und löst die Welt in dissolving views auf. Oft treibt er's so bunt, daß das kritische Gehirn es nicht aushalten kann und darüber erwacht. Von sittlichen oder ästhetischen Rücksichten ist bei den dichtenden Ganglien nicht die Rede; das Gräßliche, Scheußliche, Bestialische drängt sich oft in den Vordergrund. Die Ganglien sind hypergenial. Es ist höchst charakteristisch, daß die romantische Schule den Traum zum Kanon der Dichtkunst machte. In der That sind viele ihrer Produktionen mehr mit den Ganglien, als mit dem Gehirn gedichtet. Von dieser roheren Bildergesellung der Einbildungskraft mögen wir lernen, wie die produktive Phantasie schafft!

Zunächst gehört zur freien Produktion das Bewußtsein, das dem Traume fehlt: sie weiß, daß das Bild, das sie schafft, ein Bild und ihre Schöpfung ist! Dann verknüpft der Traum die Bilder willkürlich, nachdem er sie zufällig aufgegriffen: die dichtende Phantasie verbannt den Zufall, der die Schönheit trübt. Sie ordnet das reiche Spiel der Vorstellungen, dem der Traum sich blindlings hingiebt, zu harmonischer Verschlingung. Seiner Unbesonnenheit setzt sie Besonnenheit entgegen, und wenn ihre Inspiration auch dieselbe Naturwurzel haben mag, wie die Eingebungen der Träume, so ist doch die dichterische Begeisterung eine edle Tochter der Idee, während die Anregungen des Traumes nur aus einem System der Nerven hervorgehen, das auch einmal, so gut es gehen will, während das Gehirn schlummert, den Herrn spielt! Besonnenheit und Begeisterung sind nun in der That die beiden Faktoren der dichtenden Phantasie, deren Produkt das Dichtwerk ist.

Die Begeisterung ist der Enthusiasmus für das Schöne, der, verstärkt durch die Glut momentaner Hingebung, schöpferische Kraft gewinnt.

Doch sie kommt, wie eine Schickung, wie eine Gunst über den Schaffenden (pati deum); ihn treibt eine Gewalt mit willkommener Nötigung, der er selbst mit süßer Rührung gehorcht! Diese Gewalt ist aber nicht, was sie scheint, nichts Fremdes, Despotisches; es ist die Fülle der eigenen Kraft, die zur Gestaltung drängt, das Rätsel des eigenen Wesens, das sich lösen möchte! Es ist die Schönheit selbst, die an die Pforten der Künstlerseele klopft und um das Leben bittet, das nur sie ihr gewähren kann, und gerade ihr Durchgang durch das feurig erregte Gemüth ist von jenen erhabenen Schauern begleitet, welche die dichterische Begeisterung charakterisieren. Wo sie den Dichter verläßt, da hört er auf, ein Dichter zu sein! Wer nicht das Gefühl gehabt, als ob ihm in die

Feder diktiert werde; wer Worte sucht und nicht findet, nicht im Glück über den Fund, wie getragen von unsichtbaren Schwingen, zu einem neuen weiter eilt; wer sich am Rhythmus und am Reim, wie an unwillkommenen Hemmungen, abarbeitet, statt daß ihm der geregelte Gang zum Flügel wird und der Reim zum Schlüssel, der ihm ungeahnte Gedanken zauberisch erschließt: der darf nicht mitsprechen, wo von dichterischer Begeisterung die Rede ist; dem läßt sich nicht klar machen, was doch nur mit der persönlichen Begabung, mit einer Begünstigung der Natur zusammenhängt. Doch die Begeisterung ist nicht bloß der zündende Blitz des Augenblicks; sie muß sich zur latenten Wärme kondensieren, welche eine lange Arbeit des Schaffens mit treuer Hingabe beseelt. Die begeisterten Anläufe genügen nicht, wie die Begeisterung überhaupt allein nimmer unsterbliche Werke schafft. Das sehen wir an den Sturm- und Drangepochen großer Dichter, die bei diesen, wie bei Schiller und Goethe, vorüberrauschende Ouverturen waren, bei anderen, wie bei Lenz, Klinger, Grabbe, so lange dauerten, wie ihr Dichten und Leben! Hier ist ungeregelter, maßloser Schwung; die Begeisterung hat keinen rechten Inhalt; sie gleicht oft dem Sturme, der dürre Blätter in die Lüfte wirbelt. Ihr ganzes Schaffen ist vulkanische Eruption — Spalten, Risse; Befruchtendes, aber als glühende Lava; Blitze, aber aus Aschenwolken! Es fehlt die Besonnenheit! Schon der klardenkende Horaz hat diese wüste Genialität gegeißelt: „Weil Demokrit das Genie höher stellt, als die mühsame Kunst, und die besonnenen Dichter vom Helikon ausschließt, so läßt ein großer Teil der Dichter Nägel und Haare wachsen, sucht Einöden und meidet die Bäder. Ja gewiß wird derjenige Dichterruhm ernten, der seinen Kopf, den drei Nießwurzinseln nicht heilen konnten, niemals der Schere unterwirft," und Goethe sagt:

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben!

Die Begeisterung, die Manie, welche nach Platos „Phädrus" der Dichter mit dem Weissager, dem Geisterbeschwörer und dem Verliebten gemein hat, wird, bei ungebundener Alleinherrschaft, zwar Dämonisches und Leidenschaftliches, aber nicht das Schöne hervorrufen! Wohl aber muß die Dichtung des Nüchternen stets vor der Dichtung des Begeisterten verschwinden und Plato hat die hohe Bedeutung der „gesunden Manie," des begeisterten Heraustretens aus dem gewohnten Gleise, nach Gebühr gewürdigt. In seinem „Jon" läßt er den Sokrates sagen: „Alle wahren Epiker, wie alle wahren Lyriker, bringen nicht durch Kunst, nur durch Begeisterung alle die schönen Gedichte hervor. Und wie die korybantischen

Tänzer nicht in bewußtem Zustande tanzen, so dichten auch die Lyriker ihre schönen Lieder nicht bewußt, sondern sind toll, wenn sie in Ton und Takt hineingeraten. Und wie die Bacchantinnen in ihrem Rausch aus Bächen Milch und Honig schöpfen, aber nicht, wenn sie bewußt sind: so thut auch der Geist der Lyriker das was sie selbst sagen: denn sie versichern uns ja, daß sie von Honig-Bächen aus Gärten und Auen der Musen ihre Lieder, umherfliegend gleich den Bienen, pflücken und uns darbringen. Und sie haben Recht: denn der Dichter ist ein leichtgeflügeltes, geweihtes Wesen und nicht eher zum Dichten fähig, als bis er begeistert, unbewußt und von Sinnen ist." Aehnlich spricht sich sein Sokrates im „Phädrus" aus: „Die dritte Art von Raserei ist diejenige, die von den Musen kommt. Diese, wenn sie eine zarte, noch unverfälschte und ungefärbte Seele anweht, treibt sie an, wie in einer bacchischen Schwärmerei in Gesängen und allen übrigen Gattungen der Dichtkunst, die Wunder und Thaten der alten Zeiten zu verschönen, und dadurch den künftigen lehrreich zu werden. Wer sich aber, ohne von dieser Begeisterung (μανία) der Musen getrieben zu sein, den Pforten der Dichtkunst nähert, in der Meinung, die Kunst allein könne ihn schon zum Dichter machen, wird immer unvollkommen bleiben und die Poesie eines solchen nur besonnenen (σωφρονοῦντος) Dichters wird immer gegen die Poesie der Begeisterten verschwinden."

Auch ein geistvoller Mystiker der neueren Zeit, Franz Xaver von Baader, welcher die dichterische Begeisterung von einer „zentralen Sensation" ausgehn läßt („Ges. Werke" 4, S. 138), sagt: „In den Momenten der genialen Begeisterung des Dichters und Künstlers ist es eben diese, von innen heraus tretende, von innen heraus bildende oder einbildende Sinnlichkeit, welche ihnen vorleuchtet, nicht die von außen kopierende, und jeder wahrhafte Dichter und Künstler ist in diesem Sinne Seher oder Visionär, sowie jedes echte Gedicht und Kunstwerk das Denkmal einer Vision ist, folglich einer Inspiration, gleichviel hier von welcher Art." Ähnlich sagt er an einer anderen Stelle, daß, wenn ein Künstler auf geniale Weise z. B. einen Löwen bildet, man nicht etwa sein Treffen des Charakters des Löwen als bloße Kopierung und Memorierung zu begreifen hat, sondern so, daß dieselbe psychisch-plastische Natur, welche den Löwen real produziert, dessen Bild (Schema) unmittelbar aus ihrer Imagination in jene des Künstlers fortsetzt, „welche innere Fortsetzung und Oeffnung der Imagination der Natur in jene des Menschen und Tieres im Traum und in ekstatischen Zuständen wahrnehmbar ist." Baader liebt es, den Zustand künstlerischen Schaffens mit dem der somnambulen Extase

zu vergleichen. Nach ihm „zeugt schon die dichterische und künstlerische Begeisterung und Exaltation von einer solchen Union des Affekts und der Apperception, in welcher, wenn auch nur als ein vorübergehender Silberblick, der homme miracle im Schauen und im Wirken als der ganze Mensch wieder zum Vorschein kommt."

Dagegen sagt ein neuerer, mehr besonnener Dichter Franz Grillparzer*): „Was ist diese Begeisterung, die zum Schaffen der Kunst als notwendig bezeichnet wird? Es ist nicht jene Steigerung der Gemüts- und Geisteskräfte, die von ähnlichen physischen Zuständen begleitet und unterstützt, gewöhnlich mit einem solchen Namen bezeichnet wird. Diese Begeisterung ist bloß teils die äußere Erscheinung, teils die Folge einer vorausgegangenen andern Ursache. Sonst würden ja Kunstwerke Ausgeburten eines kranken Zustandes, eine Art geistig-körperlicher Trunkenheit heißen müssen. Die eigentliche Begeisterung ist die Konzentration aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen als repräsentieren muß. Die Steigerung des Seelenzustandes entsteht dadurch, daß die einzelnen Kräfte, aus ihrer Zerstreuung über die ganze Welt in die Enge des einzelnen Gegenstandes gebracht, sich berühren, wechselseitig unterstützen, heben, ergänzen. Durch diese Isolierung nun wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen herausgehoben, steht nun an der Oberfläche, von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen, gewinnt Kräfte, bewegt sich, lebt. Dazu gehört aber die Konzentration aller Kräfte. Nur wenn das Kunstwerk für den Künstler eine Welt war, wird es auch eine Welt für den Beschauer."

Wenn der göttliche Plato den Hauptnachdruck auf die Begeisterung legt: so stellt schon der schärfere Aristoteles ihr die Besonnenheit als gleichberechtigt zur Seite, indem er die Gabe der Dichtkunst ebenso dem Feinfühligen, Geistreichen*) wie dem Begeisterten zuspricht. Die Wahrheit ist, daß die Besonnenheit nur im Bunde mit der Begeisterung das Vollendete schafft. Horaz sagt in seiner Epistel „an die Pisane":

> Natura fierit laudabile carmen an arte
> Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
> Nec rude quid possit ingenium, alterius sic
> Altera poscit opem res et coniuvat amice.

Was wir Besonnenheit nennen, wurde im vorigen Jahrhundert als „Geschmack" bezeichnet. Kant spricht in seiner „Kritik der Urteils-

*) Grillparzers „sämtl. Werke." 9. Bd. S. 88—89.
*) Poet. 17 εὐφυῆς.

kraft" „von der Verbindung des Geschmacks mit Genie in Produkten der schönen Kunst" und sagt dann über den Geschmack: „Er ist, sowie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur fähig. Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen; und die Urteilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Prinzipien den Ausspruch thut, wird eher der Freiheit und dem Reichtum der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu thun erlauben."

Die Besonnenheit ist also die das Schaffen begleitende Kritik, welche aber bei dem Genie nicht äußerlich nebenhergeht, sondern in seiner dichterischen Anschauung von Hause aus mitgesetzt ist. Wenigstens wird der begeisterte Wurf des Großen und Ganzen aus den Händen des Genies mit jener inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit gelingen, welche die nachfolgende Kritik nur anerkennen kann. Daß aber diese Besonnenheit in der Durcharbeitung des Einzelnen, der Verbesserung des Gefüges, der Feile der Form eine große Rolle spielt, ist gewiß nicht in Zweifel zu ziehen. Nur muß man auch hier nicht an eine isolierte Verstandesthätigkeit denken. Die Kritik kann z. B. ein dichterisches Wort beseitigen, das ihr matt, nicht geeignet, nicht schlagend genug erscheint: sie kann das richtige suchen, aber finden wird sie es nur durch einen neuen Akt der Inspiration. So ist es von Byron bekannt, daß er viele Adjektiva verwarf und ausstrich, ehe er das rechte stimmungsvolle fand, das in den Charakter des Gedichtes paßte und seinen Zauber erhöhte. Hier erlöste die prüfende Besonnenheit den Genius von vorüberfliehenden Verdunkelungen und gab ihm seinen ursprünglichen Glanz wieder. Dichter, in denen die Feinfühligkeit und Geistreichigkeit vorwiegt, wie Pope, Boileau, Lessing, Immermann, Gutzkow, welche nach Lessings scharfer Beobachtung alles in sich durch ein Röhrenwerk in die Höhe pumpen, fehlt zwar die Begeisterung nicht, denn sonst würden sie überhaupt nicht Dichter zu nennen sein; aber die Besonnenheit geht ihr voraus. Bei ihnen schafft der Wurf des Ganzen die Kritik; die begeisterte Wärme durchdringt nur hier und dort das Einzelne. Mit seinem Spürsinn, nicht aus innerer Nötigung, wird der Stoff ergriffen, gegliedert, gestaltet; leichte Auffassung, scharfer Blick, beziehungsreicher Witz ersetzen hier die Schwungkraft des Enthusiasten; aber das Kunstwerk wird mehr zusammengesetzt, als erschaffen, es fehlt ihm die organische Einheit; es wird ein Mechanismus, an dem sich viel schieben, rücken, zusetzen läßt, dem man aber mit dem Räderwerk die Seele aus dem Leibe nimmt. Die Fehlgriffe Lessings bei der Wahl seiner Stoffe, indem er einen „Nathan" in die Zeit der Kreuzzüge und eine römische Virginia an einen deutschen Fürstenhof versetzt, zeigen zur Genüge, wie der Scharfsinn in seinen Kombinationen irren kann, wo die Begeisterung nimmer fehlgreifen würde! Man vergleiche nur Immermanns „Münchhausen" mit einen Roman von Jean Paul — und man wird augenblicklich den Unterschied zwischen dem Humor der Besonnenheit und dem der Begeisterung erkennen! Dort eine Erfindung von mühseliger Absichtlichkeit, von geistreichen Bezügen, hier alles frisch, frei, voll aus der Seele strömend! Der moderne εὔφυὴς des Aristoteles, und zwar κατ' ἐξοχήν, ist Karl Gutzkow — er bringt es zu einer Bedeutung, welche den Enthusiasten den Rang streitig macht. Er hat Geist, Wärme, Leben, aber doch fehlt ihm die μανία Platos, der ursprüngliche Dithyrambus der Seele, der alle Schöpfungen durchklingt! Darum ist er oft unglücklich in seinen Kombinationen, in seinen Griffen; denn bei der Besonnenheit kann man nur von Griffen sprechen, nicht vom Wurf, der nur der Begeisterung zukommt. Das Feuer der Besonnenheit wird nur durch lange Reibung hervorgerufen, das der Begeisterung blitzt mit einem Schlag empor.

Die Phantasie, die Geburtsstätte der Dichtung, ist zuerst jene Stätte der Empfängnis, wo sich die Idee des Schönen und das vom Dichter ergriffene Objekt begegnen. Nach Goethes Ansicht, daß jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sei, scheint das Ergreifen des Stoffes dem Zufall anheimgegeben. Dies ist dahin zu beschränken, daß die Veranlassung, welche dem Dichter den Stoff zuführt, eine zufällige sein kann; aber daß er gerade diesen Stoff ergreift, ist kein Zufall mehr, sondern die innere Nötigung seines Genius. Eine Novelle, eine Chronik, ein Erlebnis mag dem Dichter den Stoff zuführen, ja selbst die äußerlichste Bestellung hat ihr gutes Recht, wenn der bestellte Stoff nur der Art ist, daß er die Begeisterung des Genius zu wecken vermag! Und zwar gilt hier die persönliche Bestimmtheit des Dichters, sein charakteristisches Gepräge. Shakespeare, der Meister großer Seelengemälde, fühlte sich durch jene Novellen angezogen, in denen, wie in „Romeo und Julie," „Othello," „Cymbeline," die Chronik menschlicher Leidenschaft enthalten war. Aus dem Knäuel der Novelle entwickelte er jene dramatischen Fäden, die bis in die tiefsten Labyrinthe der Menschenseele hineinreichen. Es ist kaum an-

zunehmen, daß diese Stoffe sympathisch, Leben zündend auf Schiller gewirkt hätten, dessen energische, nach der historischen That hin gespannte Natur durch die großen Helden und Staatsmänner der Geschichte enthusiastisch angeregt wurde. Die Wahl des Stoffes ist daher schon immer eine That der Begeisterung, eine innere Notwendigkeit. Wohl kann derselbe Stoff auch entgegengesetzte Dichternaturen entzünden, wenn er nur eine Saite derselben in Schwingung setzt. Auch Goethe hätte einen „Tell" schreiben können und trug sich mit diesem Stoffe, sowie er einen „Egmont" und Götz" geschrieben. Doch ihn hätte nur das Charakterbild interessiert; er hätte dem leichtblütigen Niederländer, dem treuherzigen deutschen Ritter das Schweizer Naturkind gesellt, und in der Ausführung wäre gewiß viel Genrebildliches, viel „Jery und Bätely" mituntergelaufen.

Hat die Dichterphantasie nur ihren Stoff erfaßt: so beginnt sie mit seiner Läuterung und Erhebung. Sie gibt ihm Schwingen der Seele und scheidet das Zufällige aus. Sie sucht der Gestalt die schöne Mitte des Menschlichen zu retten, hält sie allgemein genug, daß jeder mit ihr denken und empfinden kann, und doch auch wieder individuell genug, daß ihr Denken und Empfinden das scharfe Gepräge eines bestimmten Charakters trägt. Vor der dichtenden Phantasie schwebt stets ein ganzer Zug von Gestalten und Bildern: je reicher sie ist, desto größer die Fülle der Vorstellungen, die über ihre Schwelle tritt! In dieser Beziehung ist alles Dichten ein rasches und glückliches Wählen, nicht der Kritik, sondern der Begeisterung; von allen diesen Bildern kann nur eins das berufene sein, die Idee zu tragen. Der Genius winkt — und wie Eisen an den Magnet schießt es zu schönem Bund an den Gedanken, während die andere dunkle Schar wieder zum Orkus, in die Nacht der Seele hinabsinkt.

Die dichterische Phantasie, als Begabung des Einzelnen, hat nun ihre bestimmten Grade, nach denen man die Dichtergrößen zu messen pflegt. Die künstlerische Begabung überhaupt ist der Instinkt des Schönen! Dieser Instinkt ist als passiver weit verbreitet, die allgemeine Empfänglichkeit, ohne welche dem Künstler das Publikum fehlen würde. Der Sinn für das Schöne kann einen hohen Grad erreichen, ohne aus der Passivität herauszugehn. In der That gibt es dichterische Naturen, in denen ein großer Genius schlummert, ohne je zu erwachen! Wir glauben zwar nicht, daß Raphael ein großer Maler gewesen, auch wenn er ohne Hände geboren worden; aber er hätte auch so in seiner Phantasie die sixtinische Madonna angeschaut! Es kann Menschen geben mit der Phantasie, mit dem Weltblick eines Shakespeare; aber ihnen ist nicht die Zunge gelöst,

sie tragen diese dichterische camera obscura der Welt schweigend herum! Es sind die großen, stummen Poeten, die in keine Poetik gehören! Vielleicht versuchen sie zu dichten — aber ihr Sprechen ist nur ein Stottern, und sie bringen die Gedanken, die hell vor ihrer Seele stehen, nur in zerhackten Wörtern zutage. Sie stehen noch jenseits der Grenzen der Dichtkunst; denn diese beginnt erst da, wo es ein Gott dem Menschen gibt, zu sagen, was er leide. Mit diesem „Sagen" wird der Instinkt des Schönen aktiv; wir treten in den hellen Tag der dichterischen Begabung.

Man unterscheidet die dichterische Begabung als Talent und Genie. Talent ist Formgewandtheit, Sicherheit und Geläufigkeit des Denkens, Empfindens und Gestaltens, aber mit unbewußter Anlehnung an irgend ein Gegebenes; Genie ist die erhabene Sicherheit einer großen Natur, welche, um mit Kant zu sprechen der Kunst die Regel gibt und aus dem frischen Born ihrer Originalität schöpft. Das Talent ist glänzend und blendend im einzelnen, das Genie durchgreifend und bewältigend im ganzen. Das Talent ist in vielen Sätteln gerecht, das Genie vielleicht nur in einem, aber in diesem einen einzig. Es ist, wie Schelling sagt, „still, einfach, groß und notwendig wie die Natur." Das Genie legt in alles die ursprüngliche Kraft, Weihe und Fülle einer nur ihm eigentümlichen Weltanschauung; es ist immer im Mittelpunkt der Welt und des geistigen Lebens. Das Talent verfolgt bald diese, bald jene Richtung; was ihm eigen scheint, ist oft anempfunden und angeweht, oder wo es ihm wirklich angehört, da fehlt ihm die Tiefe; es bewegt sich immer auf der Oberfläche der Welt! Das Genie hat das Organ für das Bedeutsame des Lebens; ihm ist die Anschauung der Ideen angeboren; es sieht das Ewige im Vergänglichen. So sagt Joseph Chénier:

> Le goût n' est rien qu' un bon sens delicat,
> Et le génie est la raison sublime.

Nach Schopenhauer ist Genie der Intellekt, der sich vom Dienste des Willens, seiner eigentlichen Bestimmung, emanzipiert. Seine eigentümliche und wesentliche Erkenntnisweise ist die anschauende; doch machen den eigentlichen Gegenstand derselben keineswegs die einzelnen Dinge aus, sondern die in diesen sich aussprechenden Platonischen Ideen. Im einzelnen stets das Allgemeine zu sehn, ist der Grundzug des Genies.

Das Talent hat einzelne Lichtblicke, die es dem Genie nähern; aber im ganzen ist es in alle vergänglichen Interessen des menschlichen Willens zu sehr verwickelt, zu flüchtig, um den Spiegel des Alls immer rein zu halten. Ueber der Form verliert es oft den Gehalt! Die Form des Talentes kann dem Anscheine nach glücklicher und glänzender sein, als die

des Genies — aber die Form des Genies trägt jenes Siegel höherer Notwendigkeit, das sich nicht beliebig von seiner Schöpfung lösen läßt. Wie meisterhaft ist die Form bei Platen, Geibel und anderen Talenten; wie sehr aber fehlt ihr jenes eigentümliche Arom, das einen Schiller, Shakespeare oder Jean Paul kennzeichnet, jener unsagbare „geistige Duft," der uns gefangen nimmt mit eigentümlicher Trunkenheit, uns das Gefühl gibt, wir leben in einer Welt, die nur einmal existiert, in der Welt, die der Genius schuf! In der That haben diese Dichter einen stets auf das Große und Ganze der Welt und des Lebens gerichteten Sinn, und während die Werke des Talentes die mannigfachsten geistreichen Betrachtungen über menschliche Verhältnisse, über die Beziehungen des Lebens enthalten, die nach allen Seiten hin aufs treffendste bezeichnet werden, finden wir in den Werken des Genies einen aus dem ewigen Grund des Lebens hervorsprudelnden Gedankenquell! Ebenso tief wie große Religionsstifter und Denker fassen jene Dichter das Leben auf, und wo die Weisheit verstummt, darf die Schönheit noch reden und das Weltgeheimnis lösen!

Wir müssen diese tiefen Unterschiede festhalten, obgleich Karl Gutzkow die Unterscheidungen zwischen Genie und Talent von den Einflüssen des anmaßenden Dilettantismus herleiten will. Er sagt in einer der Sentenzen in seiner Sammlung „Vom Baum des Lebens:" „Das Wahre an dem ganzen Gegensatz zwischen Genie und Talent ist, daß es nie ein Genie ohne Talent und nie ein Talent, das den Namen verdient, ohne Genie gegeben hat. Die eigentlichen Wertbestimmungen des geistigen Vermögens und artistischen Schaffens liegen nur im Grade, nur in der Weihe, nur in der erreichten Vollendung dessen, was man geben will, aber nicht in einer von jenseits hergeholten Urverschiedenheit zwischen Genie und Talent. Das Genie ist das schöpferische Talent in seiner höchsten Potenz." Das mag man zugeben, doch mit dem Zusatze, daß, nach Hegels vorzüglicher Entwickelung, quantitative Unterschiede zuletzt einen qualitativen Sprung herbeiführen, daß also das Talent in höchster Potenz eben in das Genie umschlägt. Den wesentlichen Unterschied zwischen Genie und Talent erkennt auch Schopenhauer an, wenn er sehr treffend sagt: „Zum Maßstab eines Genies soll man nicht die Fehler in seinen Produktionen oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann darnach tief zu stellen, sondern nur sein Vortrefflichstes. Was das Genie auszeichnet und daher sein Maßstab sein sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können, und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt."

Auch Franz Grillparzer erkennt den qualitativen Unterschied von Talent und Genie an; er sagt*): „das Genie bezieht sich auf die Auffassung, das Talent auf die Ausführung. Talent ohne Genie behält immer seinen Wert, Genie ohne Talent ist ein Vorsatz ohne That, ein Wollen ohne Können." Dies ist durchaus einseitig. Genies, die sich nicht durch die That, durch das Können bewährt haben, Genies ohne Talent, jene „Raphaels ohne Hände" sind überhaupt unerkennbar und für die Aesthetik irrationale Größen.

Vom Genie ist indes die Genialität zu unterscheiden, die nur der unausgegohrene Drang des Genius ist! In allen Übergangsepochen der Litteratur wuchern die Genialitäten; was sie schaffen, sind Anläufe originneller Kraft, denen aber die große Durchbildung des Genius fehlt. Sie haben nicht die Sauberkeit, Gefälligkeit, nicht die schwunghafte Form des Talentes; ihnen fehlt sowohl der Fluß desselben, wie der Guß des Genies; es sind kometarische Naturen, umirrender Lichtdunst ohne sichere Bahn, vulkanisch zerklüftete Geister! Wohl hat auch das echte Genie etwas Vulkanisches, doch gleicht es darin der Sonne, deren Vulkane wir nicht sehen, wohl aber das Licht, das sie über so viele Welten ausströmen! Wir erinnern an Otway, an Lenz, an Grabbe; auch Heine und Byron stehen an der Schwelle des Genies, ohne sie ganz zu überschreiten! Hier fehlt nicht der Hauch, der Klang aus der Tiefe, der überraschende Blitz, der das Leben erhellt, aber es fehlt die große, stille Tiefe des Genius, in der die Welt sich spiegelt! Die Natur, die einen Shakespeare schaffen will, hält plötzlich inne im Schaffen und schafft nur einen Grabbe. Seine Dichtungen sind von demselben kosmischen Ursprung; aber es sind Meteorsteine und keine Welten! Hierher gehört auch die kokette Ironie der Romantiker, welche auf den Freibrief des Genies trotzen, ohne ihn zu besitzen! Heine dagegen hat das Auge des Genius; aber er schielt damit durch schlechte Gewöhnung, und nur selten sieht es uns an mit dem reinen und tiefen Blick. Die stille Naturkraft des Genius wird bei diesen Genialitäten trotzig, lärmend und herausfordernd; sie kehren das Herbe, Schroffe, Gigantische hervor, verachten die Form, die ihnen für ihren bedeutenden Inhalt ein Hindernis scheint, und bringen so nur schöne Fragmente hervor! Diese Gradbestimmungen der produktiven Phantasie lassen noch viele Gliederungen und Übergänge zu, bis zu jenen Diminutivtalenten herab, welche an der Grenze des Dilettantismus stehn und irgend eine chinesische Erzählung mit geschickter Porzellanmalerei auf die Theetische der ästhetischen Zirkel stellen.

*) Grillparzers „Sämtl. Werke." Bd. IX. S. 96—97.

Poesie wird sich in alle Dissonanzen des Lebens vertiefen, ohne ihre ewige Harmonie zu verlieren! Und wenn auch der Optimismus eines Leopold Schefer nach der andern Seite hin als extrem gelten muß: so steht er doch der echten dichterischen Weltanschauung näher, als jene Verzweiflung der Ohnmacht und Blasiertheit. Doch wird man uns entgegnen, daß der Genius und der Wahnsinn sich keineswegs fern sind; man wird uns auf Hölderlin und Lenau verweisen, auf andere geniale Menschen, einen Rousseau und Alfieri, die in einzelnen Lebensmomenten dicht an der Grenze des Wahnsinns standen. In der That zeigen sich Dichternaturen oft unverständig in den Beziehungen des wirklichen Lebens; die Ungeduld über seine störenden Berührungen kann sich zur Leidenschaftlichkeit steigern; das an die Anschauung der Ideen gewöhnte Auge verlernt leicht den Blick auf den Zusammenhang der endlichen Dinge. Schon Plato hat dies sehr schön ausgedrückt, indem er die irdische Welt mit einer Höhle von Schattenbildern vergleicht, in welcher sich ein Auge nicht zurechtfindet, das außerhalb der Höhle das Sonnenlicht und die wirklich seienden Dinge, die ewigen Ideen geschaut. Er sagt, daß kein Dichter ohne einen gewissen Wahnsinn sei, und auch Aristoteles stimmt ihm hierin bei*). Die Dichter selbst bekennen, daß ihr Aug „in schönem Wahnsinn rollt." In der That ergeht sich der Dichter, wie der Wahnsinnige, in einer Kette von Phantasiebildern die ein selbständiges, der äußeren Wirklichkeit entlegenes Leben haben. Auch der Dichter wird von seinen Phantasiebildern hingerissen, wie der Wahnsinnige — aber bei jenem ist das Bewußtsein der freien Schöpfung lebendig, der wache, über dem Spiele der Vorstellungen stehende Geist; dieser ist ganz in ihrem Taumel verloren und unterscheidet sich nicht mehr als Schöpfer von seinem Werke! Wo daher dies Band des Bewußtseins zerreißt: da kann leicht das Genie in Wahnsinn übergehen und seine glänzende Bildersprache im Reiche zusammenhangloser Einbildungen fortsetzen! Man wird die gestörte Harmonie reich begabter Geister bedauern, aber nie vergessen dürfen, daß die dichterische Manie von der des Tollhauses durch jene hohe, alles durchdringende Besonnenheit gesondert ist, ohne welche sich freilich Shakespeare nicht von seinem Lear und seiner Ophelia unterscheiden würde!

*) Nach Seneca de tranq. animi 15, 16: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Vergl. auch hierüber die geistvollen Betrachtungen Schopenhauers in „Die Welt als Wille und Vorstellung."

Dritter Abschnitt.

Idealismus und Realismus.

Indem die produktive Phantasie einen Stoff aus der dichterischen Stoffwelt herausgreift und gestaltet, schafft sie das Kunstwerk, die Dichtung. Ehe wir indeß seine Form und Gliederung näher betrachten, müssen wir noch die allgemeinen Prinzipien dichterischer Behandlungsweise ins Auge fassen. Hier bieten sich uns zunächst die beiden großen Gegensätze des Stils dar, die aus der Weltanschauung des Dichters hervorgehen, und deren Kampf in der neuesten Litteratur heftiger als je entbrannt ist — wir meinen den Idealismus und Realismus.

Der Realismus geht von der Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit aus, der Idealismus von der Welt der Ideen, vom Reiche des Geistes. Der einseitige Realismus schafft ein Kunstwerk, in welchem die geistlose Natur herrscht; der einseitige Idealismus eins, in welchem der naturlose Geist herrscht. Nur der Bund von beiden kann das Schöne, die erscheinende Idee, in ein wahres Kunstwerk bannen, in welchem, je nach der Richtung der Zeit und der Begabung der Talente, wohl der eine oder der andere zu einem Uebergewicht kommen kann, ohne indes die Harmonie aufzuheben. So herrscht z. B. bei Goethe der Realismus, bei Schiller der Idealismus vor, aber nicht bis zu einseitiger Störung; denn Goethe hat einen „Faust" geschrieben und Schiller „Wallensteins Lager." In der neuesten Zeit ist indes der Realismus die Parole der Kritik und die Losung des Tages geworden; er ist in einen ästhetischen Materialismus ausgeartet; man hat den Idealismus als Geisterseherei geächtet und sucht sich überhaupt vom „Geist" nach Art des Proktophantasmisten im „Faust" zu kurieren, von dem Mephistopheles sagt:

Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen,
Das ist die Art, wie er sich soulagiert,
Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,
Ist er von Geistern und vom Geist kuriert.

Die Nachahmung des Wirklichen als eine bloße Wiederholung desselben kann das Kunstschöne nicht erzeugen. Zwar dürfen wir nicht vergessen, daß auch bei dieser bloßen Wiederholung ein Durchgang durch die Phantasie des Künstlers stattfindet, der das Wirkliche von einigen Schlacken säubert und einen, wenn auch schwachen Schimmer des Idealen darüber ausgießt. Doch ist dieser poetische Hauch nicht bedeutsamer, als was uns aus einem Tagebuch, einer Biographie, aus Memoiren anweht — nur

Silber- und Goldpapier, das sich an die rauhe Schale der Wirklichkeit anschmiegt, ohne sie aufzulösen!

Sehen wir nun, welche Rolle der Realismus in der Poesie spielt und unter welchen Auspizien er den Sieg über seinen Gegner zu erringen sucht!

Die industrielle Entwickelung der Neuzeit, der praktische Zug unserer Kultur scheint jene stille Ideenwelt zerstört zu haben, in welcher die Denker und Dichter von Weimar lebten! Man drängt die Poesie auf den Markt der öffentlichen Interessen, und nachdem sie eine Zeit lang den politischen und religiösen Tendenzen gedient hat, soll sie jetzt der Prosa des Lebens, den Interessen der verschiedenen Stände, dem Ackerbau, dem Fabrikwesen, dem Handel und den Gewerben dienstbar werden. Auch diese Seite unserer Kultur hat ihre Idealität — wir erinnern nur daran, wie Grün, Beck und Geibel dem Dampf und den Eisenbahnen ihr poetisches Element abgelauscht haben! Aber der Realismus will, daß wir uns für die Dinge, wie sie gerade sind, interessieren, daß die Poesie die Wirklichkeit abschreibe und das profane Berufsleben mit ihrem Zauber heilige! Man hat z. B. den Satz proklamiert: der Roman soll das deutsche Volk bei seiner Arbeit suchen! Infolge dieses Satzes haben wir nun Romane erhalten, in denen sich die Poesie der Materialwaarenhandlungen, der Schieferdeckerei und verschiedener anderer Gewerbe geltend macht! Jener mit so vielen Prätensionen auftretende Satz ist indes nicht viel mehr als eine nichtssagende Phrase! Die Arbeit isoliert den Menschen und um so mehr, je mehr sie sich in ein technisches Detail vertiefen muß. Ein Fabrikarbeiter, der jahraus jahrein dieselbe mechanische Handbewegung macht, wird die Poesie seines Lebens gewiß nicht in seiner Arbeit suchen, und wenn auch ein Schneider, nach der Autorität Heinrich Heines, in seinen Rock „Ideen“ legen kann, so wird doch die Poesie einer Schneiderwerkstatt bald erschöpft sein, wie sie denn auch für den mehrbändigen Roman von Karl v. Holtei nicht ausreichte! Dieser Realismus, der das deutsche Volk bei seiner Arbeit sucht, kann nur gleichzeitig die Arbeit und die Poesie verderben! Ein humoristisches Dichterauge kann zwar in den alltäglichen Verkehr Gemüt und Geist hineinschauen — aber etwas anderes ist's, die kleine Misère des Lebens zu vergeistigen, etwas anderes, sie zu verherrlichen. Bei Jean Paul ist immer der Mensch das Erste, mag er uns das kleinste Dorfschulmeisterlein schildern, nicht sein Stand und seine Arbeit — in den realistischen Romanen ist es umgekehrt! Wie reizend ist das Stillleben, wenn es Jean Paul darstellt! Welches echt idyllische Behagen umschwebt seine Pfarr- und Schulhäuser, und wie spannt

sich über dem kleinsten Fleck Erde, den er schildert, der ganze Himmel mit allen Sternen aus, welche der Menschheit leuchten! Und dabei ist er reicher an realistischen Zügen, als unsere modernen Dorfgeschichtenschreiber; aber sie stehen nie um ihrer selbst willen da, es sind unendlich feine, farbenreiche Zeichnungen auf den Schwingen der Psyche! Alles geht auf in der Stimmung des Dichters, die groß, frei, weltumfassend in das Kleinste ihre eigene Bedeutung legt. Wie anders ist der Realismus der Prügeleien, Grenzstreitigkeiten, Zivil- und Kriminalprozesse, welcher unsere Dorfnovellen belebt! Wie ganz und voll ist hier die Hingabe an die Prosa der Lebensbedürfnisse, die ausführliche Schilderung der äußerlichen Gerätschaften, der profansten Handtierungen, die an und für sich unser Interesse in Anspruch nehmen sollen. Ein Maler, wie Tenier und Ostade, kann das künstlerische Interesse an sein Genrebild fesseln — es tritt als Ganzes vor uns hin; jedes Einzelne ist berechtigt, da wir es zusammen schauen, und gerade die ästhetische Hingabe an das Unbedeutende erfüllt uns mit Rührung! Bei dem Dichter gestaltet sich dies, wie wir schon oben sahen, ganz anders, und er verfällt, durch Detaillierung des Unbedeutenden, in bare Prosa.

Gleich unberechtigt ist der blanke Realismus im Drama! Familiengemälde, in denen irgend ein prosaisches Laster, wie die Spielwut, oder ein prosaisches Verbrechen, wie Kassendefekte, verstandesmäßig nach Ursache und Wirkung abgehandelt oder die Folgen schlechter Erziehung in Szene gesetzt werden, in denen die Charakteristik daguerreotypartig uns nicht die kleinste Warze erspart und die spießbürgerliche Gemütlichkeit des häuslichen Zusammenlebens durch Gespräche über die Tintenflecke an den Händen der Kinder ausgedrückt wird: solche realistische Lebensbilder entbehren zu sehr der Wiedergeburt aus dem Geiste, um einen anderen als ernüchternden Eindruck zu machen. Ebenso verkehrt ist das Verlangen, das der Realismus an die Tragödie stellt: sie solle die Weltgeschichte kopieren! Das Vorbild, das Shakespeare in seinem historischen Dramenzyklus gab, ist durchaus nicht nachahmenswert; es fehlt diesen Dramen die zentrale Einheit des Kunstwerkes, und einige derselben stehen an der Peripherie, nicht im Zentrum des Shakespeareschen Genius. Der Weltgeist verfolgt in der Geschichte andere Zwecke, als die Schönheit — für diese hat er ein Asyl im Geist des Künstlers begründet, der die Geschichte, wo er sie erfaßt, mit seinem Feuer läutern muß.

Der Realismus als durchgreifendes Stilprinzip kann in der Dichtkunst nur zu Verirrungen führen. Dagegen ist er vollkommen berechtigt, wo er sich in den Dienst der Idee begiebt und die von ihr durchleuchtete

Welt in ihrer ganzen Wahrheit darstellt. In dieser Weise waren Homer und Shakespeare, Goethe und Jean Paul Realisten! Sie hatten den Sinn für alle Formen und Farben der Wirklichkeit, aber der durchscheinende Untergrund der Idee hob und verklärte ihre bunte und vielbewegte Welt! Eine eigentümliche Abart des Realismus ist der phantastische, wie er sich z. B. in den Werken der romantischen Schule offenbarte. Obgleich hier die gewöhnlichen Bedingungen des verstandesmäßigen Zusammenhanges der Erscheinungen aufgegeben waren: so bewegte sich doch im Äther dieser Traumwelt ein recht derber Realismus, dessen Vignette der Weber „Zettel" mit seinem angezauberten Eselskopf ist.

Das letzte Wort des deutschen und englischen Realismus ist der neueste französische Naturalismus, als dessen Apostel Emile Zola in Praxis und Theorie auftritt. Mit brüsker Offenheit verkündet er dies Losungswort nicht nur seines eigenen Schaffens, sondern der ganzen dichterischen Produktion des Jahrhunderts in seiner Sammlung von Essays: Le Roman expérimental.

Der neue Naturalismus ist nicht eine Richtung neben andern Richtungen; er ist das ausschließliche, alles andere verzehrende Prinzip. Der Roman ist sein Hauptträger; in ihm konzentriert sich alle Poesie; ja im Grunde kann und soll bei ihm von Poesie nicht mehr die Rede sein. Die Einbildungskraft spielt keine maßgebende Rolle mehr in ihm; er ist Deduktion, Analyse, Kritik: er ist ein Seitensprößling der Wissenschaft. In der That, der wissenschaftliche Roman, der Roman expérimental: das ist die neue, von Zola entdeckte kritische Formel; den Naturalismus selbst aber nennt er „die Formel der neuen Wissenschaft in ihrer Anwendung auf die Litteratur." Er gibt zu, daß der Naturalismus so alt ist wie die Welt, daß von Aristoteles bis Boileau die Kritik die Anforderung gestellt habe, ein Werk müsse auf der Wahrheit beruhen. „Wohl", ruft er aus, „die naturalistische Schule ruht also nach dem Bekenntnis selbst derjenigen, die sie angreifen und verspotten, auf unzerstörbaren Grundlagen. Sie ist nicht die Kaprice eines Einzelnen, der Narrenstreich einer Gruppe; sie geht aus dem ewigen Grunde der Dinge hervor, aus jener Notwendigkeit für jeden Schriftsteller, die Natur zur Basis zu nehmen." Gewiß hat Zola recht, wenn er sich mit bezug hierauf nicht für einen Neuerer erklärt; ebenso wenn er betont, daß einzelne Prinzipien, wie lange sie auch bestehen mögen, erst in gewissen Epochen zu entscheidender Entfaltung kommen und daß zwischen zwei litterarischen Zeiträumen ein ganzer Abgrund liegt. Eine solche Epoche sei jetzt für den Naturalismus gekommen, der schon im vorigen Jahrhundert einen

Vertreter in Diderot hatte. „Der Naturalismus ist die Rückkehr zur Natur: er ist das Verfahren, das die Gelehrten eingeschlagen haben seit dem Tage, seitdem sie sich entschlossen, vom Studium der Körper und der Phänomene auszugehen, sich auf die Erfahrung zu stützen, mit Hülfe der Analyse vorzuschreiten. Der Naturalismus in der Litteratur ist ebenfalls die Rückkehr zur Natur und zum Menschen, die unmittelbare Beobachtung, die genaue Anatomie, die Aufnahme und Wiedergabe des Wirklichen. Für den Schriftsteller wie für den Gelehrten galt die gleiche Nötigung. Beide mußten die Begriffe durch Realitäten, empirische Formeln durch strenge Analysen ersetzen. Daher keine abstrakten Persönlichkeiten mehr in ihren Werken, keine lügnerischen Erfindungen, sondern wirkliche Persönlichkeiten, die wahre Geschichte eines jeden, die Vorgänge des täglichen Lebens."

Ueber das Natürlichkeitsprinzip in ästhetischer Hinsicht findet sich ein nicht gerade dürftiger Spruchschatz in unserer klassischen Ästhetik; besonders Schiller bekämpfte eifrig ein Prinzip, das seinem Genie die Herrschaft streitig machte und in den verschiedensten Masken auf dem litterarischen Markte den jubelnden Beifall des Publikums fand. Die Wirkungen Ifflands und Kotzebues beruhten auf der Natürlichkeit, die ja auch als Moralprinzip oft die Grundsätze der sogenannten Spatzenmoral vertrat, in ästhetischer Hinsicht aber die unmittelbare Wiedergeburt des realen Lebens verlangte. Diese Anforderung ist auch die Anforderung Zolas; er verlangt nicht bloß die Beobachtung, sondern auch die Anatomie desselben; die Basis seiner Ästhetik ist die gleiche. Ihr gilt die geharnischte Kriegserklärung Schillers in „Shakespeares Schatten":

O, die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.

Wem fällt bei dem letzten Vers nicht Zolas „Nana" ein? Und auch Goethe, der das Studium der Natur neben seinem poetischen Schaffen zur Lebensaufgabe machte, dessen Genius, wie derjenige Schillers nach der Geschichte, nach der Natur hin gravitierte, verspottet die „Natürlichkeit" in der Poesie, z. B. in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark:"

O wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem Mist!
Und auf unsern Promenaden
Zeigt sich erst die Neigung stark;
Liebes Mädchen! laß uns waten,
Waten noch durch diesen Quark.

Glaubt man nicht, wenn man die letzten zwei Zeilen liest, eine Aufforderung zu hören, die Zola an seine Muse richtet? Durch welchen Quark waten die beiden oft zusammen, besonders im „L'Assomoir“ und in „Nana“!

Der Naturalismus isoliert eine der berechtigten ästhetischen Anforderungen in einseitigster Weise. Alle Dichtung soll auf Natur und Wahrheit beruhen; aber dies sind nicht ihre letzten Zwecke, sondern die auf diese Grundlage hingestellte Schönheit, das Kunstwerk als selbständiger Organismus. Davon hat Zola keine Ahnung, und so gibt es für ihn zwischen der Wissenschaft, die auf die Erforschung des Wahren gerichtet ist, und der Dichtung, die nach seiner Ansicht auch keinen andern Zweck hat, gar keine Grenze mehr; letztere gibt gleichsam nur die Exemplifikation für die Lehren der Wissenschaft. Das in sich abgeschlossene Kunstwerk ist für ihn eine Fabel der Aesthetik: jeder abgerissene Fetzen des menschlichen Lebens, wenn er nur echt in der Farbe ist, hat als dichterische „Etude“ eine vollkommene Berechtigung. Eine „Aesthetik des Häßlichen“ ist ganz überflüssig, insoweit sie nachzuweisen sucht, inwieweit das Häßliche in das Bereich des Schönen hineinspielen darf. Alles Häßliche ist gleichberechtigt; ja der Kultus des Häßlichen ist eine Hauptaufgabe der naturalistischen Kunst. Hierin sieht man die Nachwirkungen der romantischen Schule, welche, gegenüber der Klassizität, das Häßliche mit Vorliebe behandelt hat: man denke an Viktor Hugos Quasimodo und Triboulet; aber es schwebte etwas wie traumhafte Beleuchtung, wie phantastische Glorie um diese Gestalten. Das fehlt bei den Naturalisten; das Häßliche wird in seiner ganzen Lebenswahrheit in die Dichtung aufgenommen. Es gibt keinen regelnden Geschmack, kein künstlerisches Urteil mehr; das Widrigste, Gemeinste hat ein Asylrecht in der Dichtung gefunden. Der Geruchssinn, der neben dem Anmutigsten und Süßesten auch für das Abstoßendste und Ekelhafteste organisiert ist, spielt bei Zola eine große Rolle. Es ist erstaunlich, was der Leser, wenn er Zolas Muse begleitet, alles gleichsam „aufriechen“ muß und welche Atmosphären dieser zu schildern weiß.

Wir können der Zolaschen Theorie gegenüber von allen deutschen Schriften am meisten die Aesthetik des Häßlichen von Karl Rosenkranz ins Feuer führen. „Häßlich und schön“ sind freilich nicht Kategorieen, mit welchen Zola irgend etwas anzufangen wüßte; doch je feiner die Grenzlinien sind, welche deutsche Aesthetik hier zieht, desto mehr tritt die Rohheit des französischen Naturalismus hervor. Für das Gemeine und Niedrige, das Rohe und Ekelhafte, das Rosenkranz verwirft, finden sich hundert Beispiele in Zolas Schriften. Rosenkranz weist nach, wie

auf dem Gebiete des Humors und der Komik selbst diese häßlichen Elemente im Kunstwerke anwendbar sind; aber Zola ist nichts weniger als ein Humorist; er geht ja an sein dichterisches Werk mit der ernsten Miene eines Operateurs. Auf Zola passen die Worte des deutschen Philosophen: „Eine eigentümliche Gruppe des Häßlichen bieten diejenigen Darstellungen, die nicht im Sinne der Lüsternheit oder Zweideutigkeit schamlos sind, und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil sie einen Inhalt, den wir von der Muse der Geschichte mit unbefangenem Ernst aufnehmen würden, poetisch machen wollen. Es gibt eine Offenheit der Korruption, die zu einer verkehrten Unschuld wird. Man kann gewissen Darstellungen nicht den Vorwurf machen, daß sie die Wollust durch Verschleierungen pikanter schildern oder umgekehrt, die Sinne zu bestechen, einen besondern Aufwand treiben. Ihre Treue in den Gemälden der physischen und ethischen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit läßt uns gegen sie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverratene Reize verführt oder durch kecke Farben überwältigt würden; aber gerade weil diese Entschuldigung fehlt, ist die Wirkung solcher Produkte eine um so ekelhaftere. Wenn ein Scribonius oder Tacitus uns mit objektiver Wahrheitsliebe dergleichen berichten, so schaudern wir über die Brutalität, zu welcher sich die Menschheit verirren kann; wenn wir uns aber solche Scheußlichkeiten mit dem Anspruch dargeboten sehen, Poesie darin zu finden, so fühlen wir uns ethisch und ästhetisch zugleich vernichtet.“

Gegenüber der eifrigen Propaganda, welche in Lehre und Beispiel den Realismus in den Vordergrund unserer Litteratur zu drängen sucht, ist es an der Zeit, die Rechte des Idealismus und einer Poesie des Geistes zu wahren, gegen deren Verirrungen wir nicht blind sind, die aber doch das künstlerische Prinzip tiefer faßt, als jene Richtung, die nur einer geistverlassenen Wirklichkeit huldigt. Man mag gegen Schiller und seine Schule polemisieren, soviel man will; man mag die philosophischen Ausschreitungen in der Lyrik, den mehr gedankenvollen, als sinnlich kräftigen Ausdruck seiner Helden tadeln: dennoch ist nicht zu leugnen, daß der Idealismus nicht nur dem deutschen Volke näher steht, inniger mit seinem ganzen Geistes- und Gemütsleben verwachsen ist, als der Realismus, sondern sich auch mehr in der Sonnennähe der Kunst befindet! Das Prinzip des Realismus ist für die künstlerische Ausführung das dürftigste von der Welt! So z. B. im Drama, wo es den Ausdruck des Affektes und der Leidenschaft gilt! Der Realist hilft sich hier mit irgend einem naturgemäßen Seufzer, einem „ach! o! ihr Götter!“, einer stummen Ohnmacht, wofür sich in den Werken unserer Sturm- und Drangautoren,

Saraſtro an den Tag gelegt! Man lehrte, wie die Brahmanen; man liebte, wie der perſiſche Hafis, man erzählte, wie der arabiſche Hariri, und hinterdrein kam Mirza-Schaffy, der Weiſe von Tiflis! Auch äußerlich ſchwelgte die orientaliſche Lyrik in jener Bilderfülle, die ſich um den dunklen Gedanken legt, wie Perle und Edelſtein um das dunkle Teint der Orientalin! Das bunte Leben des Orientes konnte man ſich wohl gefallen laſſen, um ſo mehr, als jene ſtabile Welt noch immer das Gepräge der Urzeit trägt und mit der Kultur der Gegenwart in die mannigfachſten Berührungen kommt; die Lebens- und Liebesweisheit eines Hafis in ihrer Polemik gegen aſketiſches Kuttenweſen konnte ſogar als friſches Ferment in den Kämpfen der Gegenwart benutzt werden; aber das Gemeinſame mit jener Weltanſchauung bewegt ſich immer nur auf der Oberfläche; in den Tiefen herrſcht eine weltweite Verſchiedenheit zwiſchen dem ſymboliſchen und dem modernen Ideal. Bearbeitungen und Nachdichtungen jener Poeſie können in weiteren Kreiſen ein wiſſenſchaftliches und äſthetiſches Intereſſe erwecken; aber die ſelbſtändige Dichtkunſt kann ſich jene Formen nur vorübergehend aneignen, da dieſelben überdies ſich durch ihre naive Kindlichkeit gegen den modernen Inhalt ſpröde zeigen.

Das plaſtiſche Ideal, das Ideal des klaſſiſchen Altertums, iſt ebenfalls, wie das ſymboliſche, der Ausdruck des ganzen Glaubens, Lebens und Empfindens jener Zeit. Jener klare Formenſinn, der ſich unter Hellas heiterem Himmel entfaltete, drückte auch den Werken der Dichtung ſein Gepräge auf und zauberte alle Götter- und Menſchenbilder mit klarſten Umriſſen in einen durchſichtigen Aether der Phantaſie. Dies Ideal ſtellt die ungebrochene Jugend der Menſchheit dar, die ohne Sehnſucht und Wehmut und alle Störungen der Reflexion nur nach erreichbaren Zielen ſtrebt! Die einfache Schönheit, die reine Idealität der Form, mußte ſich, wie in den Tempeln und Sculpturbildern, auch in den Dichtwerken abprägen! Einfach waren die Lebens- und Kulturformen, einfach die Konflikte; voll und ganz, feſt in ſich begründet, trat der Menſch ins Leben und ins Gedicht! Doch eine ſittliche Grazie der Behandlung umſchwebte ſelbſt das Rohe und Gewaltſame und milderte ſeine Grauſamkeit. In dieſer Klarheit der Form und Sicherheit der Zeichnung, in der ganzen künſtleriſchen Harmonie, in der maß- und taktvollen Behandlung bleiben die großen Genien Griechenlands ewige Muſter, der Quell, aus dem auch die Muſe der Gegenwart ſchöpfen muß, wenn ſie ſich die Idealität der Jugend bewahren will! Auch das ſtrengere Rom hat in Horaz und Ovid, Tibull und Properz und ſelbſt in Virgil, der wohl der kleinſte von dieſen Dichtern iſt, eine Reihe von Talenten, deren geiſtreicher Zug

der Gegenwart verwandter iſt, die aber daneben die antike Harmonie und das plaſtiſche Gepräge der Darſtellung haben. Es iſt kein Verbrechen für die Gegenwart, daß Properz ſie begeiſtert, wie er Goethe entzückt, daß wir bei Latium und Hellas in die Schule gehen! Jene großen Züge plaſtiſcher Beſtimmtheit, wie ſie die antike Poeſie aufweiſt, ſind der Dichtkunſt in keiner Epoche entbehrlich; aber die bloße Nachahmung der Antike entwürdigt die ſchöpferiſche Kraft der Neuzeit und hat ſelbſt viele Werke unſerer Klaſſiker in bloße gelehrte Studien verwandelt. Die Sehnſucht nach den „Göttern Griechenlands," die wie jede Sehnſucht romantiſch iſt und nicht helleniſch, der Seufzer Schillers, der ſich aus der deiſtiſchen Aufklärung heraus nach einer mit lebendigen Geſtalten bevölkerten Welt ſehnte, muß ſich auf jene Heiterkeit der Weltanſchauung beſchränken, die den Parnaß aller Zeiten ſo umſchweben ſollte, wie ſie den griechiſchen Olymp umſchwebt. Der große heitere Sinn ſei, auch in getrübter Zeit, dem Künſtler eigen! Doch unſerer Zeit die ungemilderte Strenge plaſtiſcher Formen aufzuzwingen, Helden und Heldinnen der griechiſchen Mythe auf die Bretter zu bannen und beim Zeus und Styx ſchwören zu laſſen: das iſt eine klägliche Wiedergeburt helleniſchen Geiſtes, die gerade das verabſäumt, was ſie von den großen Muſtern vorzugsweiſe hätte lernen ſollen! Jene Alten waren die Söhne ihrer Zeit, ihres Volkes bis in alle Schwächen, bis in jeden Aberglauben hinein — und ſind doch und gerade deshalb unſterblich geworden! Oder ſtört es uns bei Sophokles, daß eine ſeiner Haupttragödieen „Antigone," auf jenem helleniſchen Aberglauben beruht, nach welchem der Unbeſtattete auch im Schattenreiche keine Stätte fand und an den Fluten des Styx jahrhundertelang umherirren mußte? Das Begräbnis war daher den Alten wichtiger, als der Tod ſelbſt — und nur aus dieſem Aberglauben erklärt ſich die ganze Handlungsweiſe einer Antigone, erklärt ſich die Fortſetzung der Tragödie „Ajax" noch nach dem Tode des Helden! Sophokles dichtete aus der Weltanſchauung ſeines Volkes heraus — thun wir daſſelbe!

Der Gegenſatz des plaſtiſchen Ideals iſt das romantiſche, das Ideal des Mittelalters, leiſe aufdämmernd in vorchriſtlicher Zeit in den altgermaniſchen Sagen, in den Rieſenbildern der Edda und Oſſians Nebelgeſtalten, aber erſt durch die Vermählung mit dem chriſtlichen Geiſte zu voller Pracht entfaltet! Hier iſt alles Innerlichkeit, Glauben, Glorie, Empfindung — daneben aber geht unvermittelt die Rohheit der äußern Welt ihren Gang fort! Das keuſche Minnelied und die derbſte Liebespraxis, die heiligſte Begeiſterung, z. B. der Kreuzfahrer, und die brutalſten Ausſchweifungen, innige Frömmigkeit und ungezähmte Raubluſt gehen

Gedichten, welche als die Pyramiden dichterischer Kunst unter dem sinkenden und verbleichenden Glanze geringerer Schöpfungen emporstiegen, der Dichter stets den Geist seiner Zeit verkörpert hat. Das heldenhafteste Ereignis eines heroischen Zeitalters erzeugte in der Iliade ein heroisches Epos. Die Begründung des wichtigsten Werkes erzeugte in der Äneide ein politisches Epos. Das Wiedererwachen der Wissenschaften und die Geburt des Volksgeistes geben uns in der „Göttlichen Komödie" ein nationales Epos, die Reformation und ihre Folgen reifen aus der begeisterten Harfe Miltons ein religiöses Epos hervor. Und der Geist meiner Zeit sollte allein ungefeiert bleiben! Indem ich so in Asien stand und nach Europa hinüberblickte, nur den breiten Hellespont zwischen uns, und während die Schatten der Nacht auf die Berge niedersanken, erschienen diese gewaltigen Kontinente mir gleichsam als die Vertreter der kämpfenden Prinzipien, welche gegenwärtig um die Herrschaft der Welt ringen. Was? rief ich aus, ist die französische Revolution ein weniger wichtiges Ereignis als die Belagerung von Troja? Napoleon ein weniger interessanter Charakter als Achilles? Für mich bleibt das revolutionäre Epos." D'Israeli hat es zwar nicht gedichtet; aber jene plötzliche Erleuchtung sollte für unsern Akademiker nicht verloren sein. Die Kultur der Gegenwart hat ein scharfes, wohlunterscheidbares Gepräge; eine neue Aera der geschichtlichen Entwickelung hat begonnen. Wir sind die Kinder dieser Kultur und sollen sie dichtend nicht verleugnen. Aus dem Herzen seiner Zeit heraus dichte der Poet — dann dichtet er für die Nachwelt. Das ist das erste Axiom aller echten Poesie — und nur dadurch unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen. Im Geiste der Zeit dichten, heißt nicht der Mode huldigen — die Mode gehört dem Tage an, nicht der Kulturepoche des Jahrhunderts. Im Geiste der Zeit dichten heißt nicht das Ewige verleugnen — das Ewige geht durch alle Zeit hindurch; die Menschwerdung der Idee begibt sich heute, wie vor Jahrtausenden; aber das Schöne ist *erscheinende* Idee; die Erscheinung ist auf diesem Gebiete von gleicher Bedeutung, wie die Idee selbst. Und indem diese untertaucht in den großen Verwandlungsprozeß, in die ewig neue Gestalt der Geschichte, empfängt sie von jeder Epoche ein anderes Gewand! Während die Ironie des Cervantes und der Welthumor Shakespeares an der Schwelle der neuen Zeit standen, Voltaire und Rousseau begabte, aber unkünstlerische Propagandisten derselben waren, Schiller und Goethe in einzelnen Werken mit Begeisterung ihre Ideen verkündigten, in andern wieder sich von der Herrschaft der Antike nicht freizumachen verstanden: hat die neueste Zeit, besonders in Lyrik und Roman,

eine wahrhaft moderne Richtung hervorgerufen, welche den Beruf der Poesie erkannt hat, aus dem Leben der Gegenwart zu schöpfen. Wenn sie der Begeisterung, den Gedanken und Empfindungen der Neuzeit eine künstlerische Form zu geben weiß und das moderne Ideal mit der Weihe des Genius erfaßt: dann wird eine Blüte der Klassizität erreicht werden, gegen welche die unserer klassischen Epoche nur als eine verheißungsvolle Vorblüte erscheinen kann.

Fünfter Abschnitt.

Das dichterische Kunstwerk.

Die Phantasie, die einen Stoff aus dem Reiche des Naturschönen erfaßt, gestaltet ihn künstlerisch, indem sie ihm eine die Idee des Schönen tragende Erscheinung gibt. Wie das Naturschöne, muß auch das *Kunstschöne* eine für die Anschauung lebendige Wirklichkeit haben. Das Kunstwerk besteht für die Sinnlichkeit: die Sinne sind Agenten der Schönheit, welche ihr Kapital in Umlauf setzen. Die Sinnlichkeit der Poesie aber ist eine innerliche, ideale; es ist die im Reiche der Vorstellung lebendige Sinnlichkeit, deren Formen und Farben nicht mit der äußern Frische der Plastik und Malerei wetteifern, deren Klänge, nur dem Bild und dem Gedanken dienstbar, nicht die freie Selbständigkeit der musikalischen Töne erringen, deren Magie und Wirkung auf den inneren Menschen aber durch die potenzierende Kraft der Vergeistigung eine um so gewaltigere ist. In dieser idealen Sinnlichkeit muß das dichterische Kunstwerk eine selbständige Wirklichkeit haben. Wie jedes Kunstwerk ist es eine *einzelne* Erscheinung, aber als einzelne zugleich *einzig*. Während die einzelnen Dinge der realen Welt ihren wahren Wert nur durch den Begriff der Gattung erhalten, der sie angehören und die sie zusammen bilden helfen: hat das *Kunstwerk* als einziges einen unendlichen Wert, indem es nicht über sich hinausweist, sondern die ganze Idee lebendig in sich trägt. Das Dichtwerk hat daher als Ganzes seine bestimmten Grenzen, die nicht der Zufall festgesetzt hat, die aus seinem Wesen hervorgehen. Innerhalb dieser Grenzen ist es ein lebendiger Organismus, dessen Teile nur *durch* und *für* das Ganze bestehen, der nach außen eine geschlossene Einheit, nach innen ein reiches, vielgegliedertes, aber der *einen* Seele gehorchendes Leben darstellt.

Sehen wir nun zuerst, *wie* das Dichtwerk entsteht? Was den Dichter aus der Stoffwelt anweht, ist zunächst das dichterische Motiv, der Stoff, insofern er der Phantasie als geeignet zur künstlerischen Dar-

stellung erscheint. Der Stoff wird zum Motiv, indem der Instinkt des Künstlers seine Berechtigung anerkennt. Wir sagen ausdrücklich der Instinkt; denn es ist der erste Blick der genialen Anschauung auf den Stoff, eine Art geistiger Brautwahl, die Ueberzeugung, daß es der rechte ist. Das Motiv ist der erste Keim des künstlerischen Organismus und auf der anderen Seite der erste Hauch der platonischen Liebe in der Seele des Künstlers. Irgend ein historisches Bild, ein Wallenstein, eine Maria Stuart, erscheint der Seele des Dramatikers im Schimmer einer Verklärung, die sie seiner eigenen Gedanken- und Traumwelt so nahe rückt, daß sein Genius sich sehnt, sie in sich aufzunehmen. So wird dem Lyriker irgend eine Stimmung zum Motiv seines Gedichtes, dem Romandichter ein Erlebnis zum Motiv eines Romans. Über Wert oder Unwert des Motivs kann erst die Ausführung entscheiden; doch kann ein Motiv für den einen Dichter wertlos, für den anderen bedeutend sein, je nach Art und Richtung der Talente. Die Motive, welche Ludwig Tieck im „Octavian“ und „Fortunatus“ gestaltete, wären für jeden anderen Poeten, der nicht Tiecks phantasmagorische Weltanschauung besitzt, gänzlich unfruchtbar gewesen.

Weiter als das Motiv geht die Konzeption, die dichterische Zeugung. Es ist die erste Vereinigung des gefundenen Bildes und der schaffenden Idee im Gemüt des Künstlers; aber eine momentane, geheimnisvolle, dunkle Vereinigung. Sie gibt dem Dichter den ersten Genuß der Produktion, das ahnungsvolle Aufgehen im Gegenstande! Noch ist alles chaotisch und dunkel; aber das entzückende Selbstgefühl der Schöpferkraft sagt ihm bereits: hier wird es Licht werden! und ein flüchtiger Blitz erleuchtet ihm prophetisch die gestaltete bunte Welt, die aber bald wieder in die Nacht der Seele zurücksinkt. Das dramatische Talent z. B., das ein Motiv erfaßt, wird in schattenhafter Gliederung bereits den Stoff gestaltet vor sich sehen. Es wird schon die Einschnitte der Akte, die Gruppierung der Charaktere, die Peripetie mit einer, wir möchten sagen, visionären Klarheit, die es noch nicht festzuhalten weiß, vor sich sehen; denn die echte Begabung schaut in den Stoff die in ihr schlummernde Kunstform gleich mit hinein. Durch die Konzeption ist das Kunstwerk als Ganzes in der Seele des Dichters aufgegangen; aber dieser Aufgang selbst ist noch ein vorübergehender Moment.

Die Ahnungen der Konzeption sucht der Dichter in der Skizze festzuhalten. Jene ist ein Akt der Begeisterung, diese ein Akt der Kritik. Was der Dichter dort in dunkler Einheit zusammengeschaut, soll sich hier in seinem inneren Zusammenhange rechtfertigen. Mit der Skizze beginnt

die Mühe des Schaffens! Jener glückliche Durchblick der Begeisterung durch den traumhaft emporgewachsenen Prachtbau des Kunstwerkes ist gänzlich verschwunden; der Stoff erweist sich plötzlich herbe und ungefügig und bietet der harmonischen Zusammenordnung ungeahnte Schwierigkeiten. Sie alle zu besiegen, ist noch nicht die Sache der Skizze! Auch sie eilt über vieles hinweg, um nur den architektonischen Grundriß des Ganzen hinzuzeichnen. Das kleinere lyrische Gedicht bedarf dieses Apparates von Vorbereitungen nicht; bei ihm fällt Konzeption und Komposition zusammen. Anders verhält es sich bei dem Roman und bei dem Drama! Was hier die Skizze zu entwerfen hat, ist zunächst die Fabel, die der Dichtung zugrunde liegt. Bei dem Roman ist die Skizze damit erschöpft; denn die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Kapitel und Bücher ist hier willkürlicher und fällt hier weniger ins Gewicht. Dagegen kann die Skizze des Dramatikers von doppelter Art sein und zwar so, daß sich der Fortgang von der ersten Skizze zur zweiten als notwendig erweist. Zunächst entwirft der Dramatiker bloß die Fabel im Zusammenhange einer Erzählung, d. h. seine Fabel, in welcher der überlieferte Stoff der Geschichte oder Novelle bereits eine wesentliche Umschmelzung erlitten hat. Dann aber folgt der zweite genauere Entwurf, in welchem die Handlung auf die einzelnen Akte und die einzelnen Szenen verteilt wird und das Skelett des ganzen Dramas fest und klar zutage liegt. Wohl ist diese Skizze nicht unumstößlich; denn je mehr sie sich mit Leben und Farben erfüllt, desto mehr wird die ausfüllende Gestaltung diese oder jene Andeutung ergänzen und verbessern. In den von Schiller hinterlassenen dramatischen Skizzen ist der Gang des Dramas mit vollkommener Klarheit entworfen; doch nur in der Skizze des „Warbeck“ ist auch die Einteilung der Akte ausgesprochen, während in den „Malthesern,“ den „Kindern des Hauses“ und den Fragmenten des „Demetrius“ nur die Aufeinanderfolge der Szenen angegeben ist. Den „Malthesern“ und den „Kindern des Hauses“ hat Schiller eine Darstellung der historischen und sozialen Situation vorausgeschickt, aus welcher das Drama herauswachsen soll und zugleich die künstlerische Idee entwickelt, die ihm vorschwebte!

Die neuerdings veröffentlichten dramatischen Entwürfe Schillers*) sind mehr als Orientierungsversuche zu betrachten. Darin liegt ihr eigentümlicher Reiz; wir treten in das Atelier des Dichters, wir belauschen ihn bei den ersten Versuchen, den rohen Stein künstlerisch auszumeißeln, und

*) „Schillers dramatische Entwürfe,“ zum erstenmale veröffentlicht durch Schillers Tochter Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm. (Stuttgart, Cotta, 1867.)

können aus der Art, wie dies geschieht, Rückschlüsse machen auf die Eigentümlichkeit seiner Begabung. Das naive Konzept, das von Widerholungen wimmelt, enthält die Plaudereien des Dichters mit sich selbst, eine Art von Frage- und Antwortspiel und manche Frage, auf welche die Antwort zunächst ausbleibt. In den größeren Skizzierungen, wie „Gräfin von Flandern“ und „die Herzogin von Zelle“ fällt die Fülle des aufgenommenen oder erfundenen Materials in die Augen. Durch diese Fülle mußte sich der Dichter erst zur Beschränkung hindurcharbeiten. Dasselbe Gefühl haben wir schon bei den Fragmenten des „Demetrius.“ In der Ausführung wäre jedenfalls viel von diesen stofflichen Elementen beiseite geschoben worden oder in der Retorte des dramatischen Prozesses verdunstet. Ungern gab die Phantasie des Dichters den Reichtum an Gestalten auf, mit denen sie sich bereits befreundet hatte; erst das harte Gesetz der dramatischen Oekonomie nötigte sie zu strengerer Auswahl. Befremdender schon ist es, daß auch in bezug auf die Motive der Handlung der Dichter eine, bisweilen sogar mit Zahlen numerierte Auswahl sich freiläßt. Es ist nicht minder charakteristisch für Schiller, daß der Gang der Handlung von ihm nirgends mit festen, bestimmten Zügen vorgezeichnet wird, ja daß dieser Gang selbst dem Dichter am wenigsten festzustehen schien. Einer anderen Kompositionsweise, wie wir sie z. B. bei Shakespeare voraussetzen dürfen, ist die Fabel des Dramas das erste, das ἓν καὶ παν; Shakespeare und seine Zeitgenossen fanden sie in Novellen oder Chroniken vor; sie stand fest in ihren Grundzügen und bedurfte nur der Modelung für dramatische Zwecke. Ohne einen solchen bereits fertigen Vorgang wäre keiner dieser Dichter überhaupt an die Arbeit gegangen. Anders ist es bei Schiller; ihm steht nur der Grundkonflikt, der belebende Gedanke fest; die Fabel selbst ist ihm gleichsam nur das Gefäß für die Menschwerdung desselben; er experimentiert hin und her, welche Form für das Gefäß die geeignetste ist. Schiller geht vom allgemeinen aus und gestaltet danach den konkreten Fall. So hat das Fragment: „Die Herzogin von Zelle“ die bezeichnende Überschrift: „Ideen zu einem Trauerspiel.“ Diese Ideen bilden ein Chaos gährender Schöpfungsmöglichkeiten; es ist ein Wust skizzierender Federproben, aus denen das Streben des Dichters hervorgeht, dem Stoffe eine tragische Bedeutung abzugewinnen.

Hinterlassene Skizzen anderer Autoren zeigen uns eine Eigentümlichkeit der Produktion, welche gleich zu dem prägnanten Gipfel der Entwickelung, den eigentlichen Schlagszenen, hineilt und alles Andere zunächst unausgeführt läßt, um sich gewissermaßen selbst den Erfolg zu sichern oder die Begeisterung zu einem feurigen Kern zu kondensieren, an

den das übrige Werk anschießt. Doch wird solchen Werken die organische Entwickelung fehlen, das allmähliche Wachstum der Charaktere und der Handlung, mit dem auch die Seele des Dichters, harmonisch begleitend, zu den Höhepunkten der Begeisterung heranwächst. Davon abweichend ist die Art und Weise, wie z. B. Tibull nachweisbar seine Elegieen produziert hat, indem er sich an den Hauptstellen dem freien Strome seiner Begeisterung überläßt und was dazwischen liegt, zunächst nur andeutet und lässig ausführt, um einer späteren nachhaltigen Begeisterung die vollständige künstlerische Durchführung vorzubehalten. Sich nicht an einzelne Hemmungen der Form zu stoßen, deren kritische Beseitigung den Geist der Begeisterung stören würde, sie einer späteren besonnenen Kritik zu überlassen, ist gewiß förderlich, und auch in Schillers Fragmenten finden sich zahlreiche Stellen, in denen Gedankenstriche Wort oder Verse andeuten, welche die Inspiration dem Dichter nicht gleich an die Hand gab, und die er daher einem späteren dichterischen Nachsinnen überließ.

In der Skizze machen sich bereits die Gesetze der Komposition geltend. Die Komposition kann ebenfalls als Vorarbeit der Dichtung betrachtet werden; doch gewinnt sie ihr volles Gepräge erst in der Ausführung selbst. Sie ist kein äußeres Schema, keine voraus gefertigte Schablone; sie ist das der Dichtung inwohnende Formgesetz, durch dessen Evolution das Dichtwerk entsteht. Das Naturschöne, wie es der Dichter findet, ist ein Rohstoff, der erst einem Scheidungs- und Läuterungsprozeß unterworfen werden muß, ehe er sich einer weiteren künstlerischen Behandlung fähig erweist. Die erste Thätigkeit der Komposition ist die Ausscheidung des Stoffartigen, mit welcher eine Abrundung durch die ersten Zuthaten aus der Seele des Dichters verbunden ist. Der Dramatiker z. B. wählt einen historischen Charakter zum Mittelpunkte seines Dramas. Die Geschichte überliefert ihm eine Fülle von Daten, die sich auf diesen Charakter beziehen. Zunächst schneidet er das Segment einer bestimmten Handlung aus dem ganzen Lebenskreise heraus; denn eine ganze Biographie in Szene zu setzen, ist eine Art und Weise, welche Platen im „romantischen Oedipus“ vortrefflich persifliert hat. Die historische Handlung ist aber mit einer Fülle von Einzelheiten behaftet, die für den Dramatiker unbrauchbar sind. Darunter befindet sich manches, was dem Anschein nach der Gestaltung günstig ist, aber als ein „zuviel“ ausgesondert werden muß. Schiller mußte sich z. B. in seinem „Wallenstein“ auf eine bestimmte Zahl der Obristen und Generale beschränken, die er um den Haupthelden gruppierte. Nach historischen Vermutungen war Wallensteins Astrolog, Seni, mit gegen ihn verschworen. Der Dichter begnügte

sich, an Octavio und Buttler den Treubruch gegen den Feldherrn darzustellen. Die Ermordung von Illo, Terzky und Kinsky auf dem Schlosse, wohin sie der Kommandant Gordon eingeladen, hat der Dichter nicht dramatisiert, um dadurch nicht den Eindruck der Ermordung Wallensteins abzuschwächen. Der ahnungsvolle Blick, den Wallenstein auf die erleuchteten Fenster des Schlosses wirft, und der kurze Bericht der That genügen für die Zwecke des Dramatikers. Ebenso hat Goethe in seinem „Egmont" den mitschuldigen und mitgerichteten Grafen Horn ganz in den Hintergrund gedrängt, weil die Oekonomie des Dramas als Helden kein um dieselbe Achse kreisendes Doppelgestirn verträgt. Hierher gehört auch das Geheimnis der dramatischen Abbreviatur, das eine Schlacht durch eine Szene ausdrücken muß. Die Überfülle der Kampfszenen in Shakespeares Königsdramen und in seinem „Coriolan," äußerlich durch die szenische Möglichkeit der damaligen Bühne motiviert, ist eine Ausschweifung in das epische Gebiet, welche der dramatischen Kraft Eintrag thut. Auch in den Stoffen, welche aus Romanen entlehnt sind, ist ein „zuviel," das in der Retorte des Dramatikers verdunsten muß. Frau Birch-Pfeiffer z. B. stopft bei ihren Einschlächtereien für die Bühne in der Regel zuviel in ihre dramatischen Würste. Doch auch der Roman kann ein stoffartiges „zuviel" enthalten. Die Romane von Walter Scott und Bulwer geben oft historische Übersichten, die ganz aus dem Rahmen der Dichtkunst herausfallen. Der Ausfall, den der gegebene Stoff durch diese Ausscheidungen erleidet, wird wieder gedeckt durch die Erfindung des Dichters, der an die Stelle minder geeigneter Gestalten seine Phantasiegebilde setzt.

Der zweite Akt der Komposition ist die Anordnung, welche die Teile des geläuterten Stoffes nach ihrer Bedeutung für die Idee des Kunstwerkes zusammenstellt, das Hauptsächliche und Nebensächliche in die richtige Beleuchtung rückt und jedem für seine Entwickelung den geeigneten Raum zumißt. Die Haupthandlung tritt in den Vordergrund; aber sie kann nicht isoliert sein; sie hat ihre Verzweigungen, ihre Ausläufer nach der Seite. Was von dieser Nebenhandlung mit aufzunehmen ist: das darf nicht mit gleichem Aufwand und mit gleicher Betonung, wie die Haupthandlung zur Geltung kommen, sondern muß sich in gedämpfter Abstufung in sie einfügen oder an sie anreihen. Es kann in jedem Kunstwerke nur eine Haupthandlung geben, obgleich das Epos eine viel größere Ausweitung derselben verstattet, als das Drama. Shakespeare liebt es, in seinen Dramen anscheinend zwei Haupthandlungen darzustellen, die selbständig nebeneinander hergehen; doch das große Geschick dieses Dichters besteht darin, einen Knoten der Handlung zu schürzen, in welchem sie in

Eins verschmelzen. Bei tieferer Betrachtung zeigt sich dann, daß diese beiden Handlungen nur konzentrische Kreise waren, welche von Anfang an denselben Mittelpunkt der Idee hatten. So scheinen z. B. im „Kaufmann von Venedig" zwei nur locker verknüpfte Handlungen nebeneinander herzugehen: das Darlehn, das der Jude Shylock dem Antonio gab, mit seinen Folgen, und die Werbung der Freier um die schöne Portia. In der That scheinen ihre Reflexionen vor den geheimnisvollen Kästchen einen selbständigen, die Hauptentwickelung beeinträchtigenden Raum einzunehmen. Wie gewandt ist nun die Vereinigung beider Handlungen und die Lösung des Knotens durch den eigentümlich kecken und geistreichen Charakter der Portia herbeigeführt! Nun geht auch plötzlich die Grundidee des ganzen Stückes dem Auge auf, der Triumph des Geistes über das tote formale Recht, das sich in jener bindenden Testamentsverordnung wie in diesem brutalen Schuldgesetz ausspricht.

Die Nebenhandlung, die ein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nimmt, immer aber der Haupthandlung untergeordnet bleibt, heißt Episode. Zum Begriff der Episode gehört notwendig, daß die Haupthandlung auch ohne sie bestehen könnte; sie ist kein organisches Glied derselben, sondern nur locker mit ihr verknüpft. Ihre Berechtigung ist je nach den verschiedenen Dichtgattungen eine verschiedene, größer im Epos, geringer im Drama. Die kleinere Episode ist oft nur Verzierung, wie der Erker in der Baukunst, die Koloratur in der Musik! Oft ist sie Ruhepunkt, indem auch der energisch fortschreitende Gang des Dramas solcher Stationen zur Umschau oder Einkehr bedarf; oft dient sie dazu, die Stimmung und Atmosphäre des geschichtlichen Hintergrundes anschaulich zu machen oder das Charakterbild des Helden selbst durch einen Zug zu ergänzen, der für den Fortgang der Handlung nicht unbedingt wesentlich ist. Hier ist natürlich das strengste Maßhalten von nöten, damit das Drama nicht zu einem bloßen Charaktergemälde wird, wozu die neuere Zeit nach Shakespeares Vorgang neigt. Im „Wilhelm Tell" ist nach dem Maßstab des strengen dramatischen Gesetzes nicht bloß Bertha und Rudenz, sondern auch der ganze Rütli eine Episode! Die Befreiung des Schweizer Volkes, die man als Thema dieses Dramas angibt, ist Stoff für ein Epos, nicht für ein Drama. Die echt dramatische Handlung im „Tell" beschränkt sich auf den dritten und vierten Akt. Die Volksszenen im „Egmont" sind keine Episoden; sie versetzen uns in die Stimmung und Atmosphäre der Zeit, aus welcher der Held hervorging; dagegen drängt sich im Fortgange der Handlung viel Episodisches mit ein. Im neuern Drama hat man wieder ein strengeres Gesetz der Komposition

befolgt — wir erinnern an Stücke, wie Gutzkows „Uriel Acosta," die mit Ausschluß alles Episodischen gearbeitet sind. Das Beiwerk, das im Drama Episode sein würde, ist im Epos vollkommen an seinem Platze, wie wir bei der Untersuchung über die einzelnen Dichtgattungen näher sehen werden.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt der Anordnung ist die wirksame Gegenüberstellung, der Kontrast, der mit schwächerem Reflex schon das Nebeneinander der Erscheinungen beleuchtet. Wir können mit Vischer einen Kontrast des Unterschiedes und des Gegensatzes annehmen. Die Wirkung, besonders durch den letzteren, ist eine so augenfällige und schlagende, daß gerade mit ihr der leichteste und häufigste Mißbrauch getrieben wird. Zunächst kann eine Nebenhandlung mit der Haupthandlung kontrastieren. Der Abschied Hektors und der Andromache bildet in der Ilias einen reizenden Kontrast mit den Kampfesbildern, und spätere Epiker, besonders Tasso, haben ihre Kriegsszenen mit zahlreichen Liebesbildern durchwoben! Wie kontrastiert nicht das paradiesische Entzücken eines Rinaldo im Zaubergarten seiner Armida mit der rauhen Arbeit der Kreuzfahrer in Jerusalems Felsenwüste! Auch die Liebe von Max und Thekla kontrastiert wirksam gegen das wilde Kriegs- und Lagerleben des dreißigjährigen Krieges. In „Hermann und Dorothea" bilden die friedliche Rheinidylle und die in sie herübergeschwemmten Trümmer der Revolution, das einfach bürgerliche Leben und das hereinbrechende Weltgeschick einen effektvollen Gegensatz. Shakespeare ist reich an geistvollen Kontrasten auch in den näheren und entfernteren Motiven der dramatischen Handlung. In „Maß für Maß" verurteilt der strenge Angelo, der ein altes Gesetz wieder in das Leben zurückruft, ein Gesetz, welches das einfache stuprum mit dem Tode bestraft, den Claudio wegen der „Vorwegnahme des Eherechtes" bei sonst vollkommener Treue. Angelo selbst aber hat sich eines Treubruches gegen seine Geliebte schuldig gemacht und sie aus demselben Motiv verlassen, aus welchem Claudio das Eherecht vorwegnahm. Claudios Ehe unterblieb um einer nicht bezahlten Mitgift willen, die noch in der Truhe der Vettern seiner Braut liegt, so daß die Liebenden ihren Bund verschweigen wollten, bis die Zeit sie jenen Verwandten befreundet hat; Angelo aber hat seine Braut verlassen, weil ihre Mitgift durch einen Schiffbruch verloren ging. Ein trefflicher Kontrast der Motivierung! Wenn Dunkan in Macbeths Schloß einzieht und den landschaftlichen Frieden, die lichte, milde Luft einatmet, wenn uns Banko vom Sommergast, der Schwalbe, erzählt, die sich hier an allen Vorsprüngen, Friesen und Pfeilern angebaut — wie wirksam ist dieser Kontrast mit den Vorbereitungen des Mordes, die wir bereits an dieser stillen Stätte belauschten! Wie ahnungsvoll wehmütig muten uns diese einfachen, harmlosen Naturbetrachtungen an!

Sehr wirksam sind auch Kontraste innerhalb eines und desselben Charakters, Kontraste seiner Eigenschaften oder Kontraste des Charakters und der Lebensstellung. So ist in Dickens „the cricket on the hearth" der Kontrast zwischen der kinderfeindlichen Gesinnung des Herrn Tackleton und seinem Lebensberuf als Spielzeughändler vortrefflich. He had been living on children all his life and was their implacable enemy. Sein einziger Trost, sein Sicherheitsventil waren scheußliche Figuren, dämonische Stehaufmännchen u. dgl. m.

Am durchgreifendsten macht sich der Kontrast in der Gruppierung der Charaktere im Roman und Drama geltend! Die Idee des Kunstwerkes bricht hier ihr Licht in einem Regenbogen von Farben. Die Gruppierung „des Unterschiedes" wiegt mehr im Roman, die „des Gegensatzes" mehr im Drama vor; denn das letztere beruht auf dem Konflikt, der von Hause aus zwei kämpfende Mächte scharf gegenüberstellt. Wie sanft harmonisch sind die Charaktergruppen in den Romanen Jean Pauls — Victor, Flamin, Emanuel, Clotilde mit dem dissonierenden Matthieu des „Hesperus" — der edle Albano und der leidenschaftlich blasierte Roquairol, die feurige Linda und die sanfte Liane im „Titan." Auch in „den Rittern vom Geiste" ist die Gruppierung der Charaktere trefflich geordnet. Zunächst sondert ein durchgreifendes Prinzip die Gruppen, dann wieder ein milderer Kontrast die einzelnen. Die Mädchen aus dem Volke, Louise Eisold und Franziska Heinisch, die Brüder Dankmar und Siegbert, die Amerikaner Ackermann und Murray, die feurige Olga, die liebliche Selma, die kokette Melanie, der epikuräische Schlurk und der cynische Hackert — wie mannigfach ist die Stellung dieser Gruppen zueinander und zur Zentralsonne, der Idee des geistigen Rittertums, die das ganze Werk beherrscht, wie kunstvoll schattiert sind aber auch die Übergänge der einzelnen Glieder in den Gruppen! Der Kontrast setzt ein Prinzip der Einheit voraus, das von der verschiedensten Art sein kann. Eine solche Einheit bildet z. B. die Familie. Hier gibt der Unterschied der Charaktere das Motiv des Kontrastes, der z. B. in Dankmar und Siegbert sanft abgestuft, grell ausgeprägt in Karl und Franz Moor ist. Aber auch aus einem Parallelismus des Geschickes und aus einer Gegenbewegung desselben kann der Kontrast hervorgehn. So bei Murray und Ackermann, die beide nach Amerika ausgewandert, beide zurückgekehrt sind, die sich beide Fehltritte der Liebe vorzuwerfen haben und nun beide ihre Söhne wiederfinden.

Verfolgter um die Liebe der schönen cyprischen Prinzessin wirbt, wenn er diesen Hebräer mit größter Glaubwürdigkeit durch zwei Bände hindurch als alles wagenden schwärmerischen Verehrer der Clotilde hinstellt und endlich am Schlusse sich aus diesem Sohn Isaaks einen provençalischen Prinzen entpuppen läßt: so macht dies freilich einen überraschenden Eindruck; aber der Kontrast ist grell und unwahr und läßt deshalb im Leser ein unbefriedigtes Gefühl zurück. Wir glauben hinterdrein nicht an den ritterlichen Juden, dem jede orientalische Eigentümlichkeit fehlt, und bezweifeln auch, daß Clotilde ihn bloß seines Kleides wegen dafür halten konnte. Der Roman bietet zugleich ein Beispiel jener märchenhaften Überraschungen in bezug auf die Szene der Handlung, die sich in ähnlicher Weise in den Romanen von Sue, Montépin u. a. wiederholen. Ein dürftiges Haus in einer ärmlichen Straße erweist sich im Innern als das luxuriöseste Zauberschloß der Welt. So befinden wir uns in der „Clotilde“ in einer öden Felsengrotte am Meere, vor welche der Sturm einen herunterstürzenden Felsen gewälzt und dies Asyl rettungslos abgeschlossen hat. Da öffnet sich unverhofft eine Felsenpforte, und wir treten in das unterirdische Palais des Judenprinzen, das mit orientalischem Luxus ausgestattet ist. Dieser phantastische Dekorationswechsel mit seinem szenischen Kontrast ist ein beliebter Drucker der französischen Romandichtkunst.

Auch in der Anordnung der Gedanken und Empfindungen in der lyrischen Komposition kann der Kontrast zur Geltung kommen. Die pikante Lyrik der Heineschen Schule verdankt ihre Hauptwirkungen einem Kontrast, der in der Regel unschön ist, weil er die Einheit der Stimmung zerreißt. Die Gedichte beginnen mit einem innigen, zart ausgesprochenen Gefühle und schließen mit einer frivolen Verspottung desselben. Sobald dies Gefühl romantisch übertrieben ist, hat die ironische Auflösung ihr volles Recht — die Einheit der Stimmung ist dann nicht gestört; denn sie beruhte von Hause aus auf dieser auflösenden Ironie, welche einer gesunden Empfindung zu ihrem Recht verhilft, indem sie eine krankhafte zersetzt. Doch als modisch beliebte Manier hat diese Überreizung mit lyrischen Kontrasten vielen Schaden gethan: man kann sie bei Dichtern, wie Beck, Lenau u. a. verfolgen, die den Einfluß Heines nicht ganz verleugnen.

Der Kontrast bedarf vor allem der Motivierung. Die Motivierung ist der innere Kausalnexus des Kunstwerkes. Das Kunstwerk als Ganzes tritt aus dem verstandesmäßigen Zusammenhange der Erscheinungen heraus — seine Wirkung beruht gerade darauf, daß es wie ein Blitz der Idee das Auge trifft, daß wir nach seiner weiteren Legitimation nicht fragen, weil uns das All in ihm erschöpft scheint. Doch innerhalb seines Organismus selbst waltet der Verstand in der Verkettung des Gewebes, freilich so, daß wir ihn selbst über seiner Schöpfung vergessen. Die Motivierung ist der immanente Verstand der Dichtung. In der äußern Welt ist die Kette der Ursachen und Wirkungen eine unendliche; sie geht endlos zurück in der Zeit, verliert sich endlos in der Breite des Raumes. Jede Erscheinung ist nur der Knotenpunkt vieler weit in die Vergangenheit zurücklaufender Fäden und wächst dabei mit tausend Fasern aus einer gleichzeitigen Welt hervor. Das erste Erfordernis künstlerischer Motivierung ist daher die Beschränkung, das Abstecken der Grenze in Zeit und Raum. Wieweit soll der Dichter in seiner Motivierung zurückgreifen, und wieviel soll er aus der Breite der umgebenden Welt mit aufnehmen? Das Drama z. B. bietet eine abgeschlossene Handlung dar; aber diese Handlung selbst geht aus einer Vergangenheit hervor, welche hinter dem Vorhang liegt. Der Anfang des Dramas soll uns nun gleich die rückwärts reichenden Fäden der Handlung in die Hand geben, zugleich mit der Grundlage, aus welcher das ganze Stück hervorgeht. Diese Motivierung heißt im Drama Exposition, und wir verlangen von ihr, daß sie in dramatischer Weise durch Handlung, und nicht in epischer durch Erzählung vor sich gehe. Die Erläuterung vergangener Ereignisse muß im Drama immer durch die Situation herbeigeführt werden, nie um ihrer selbst willen da sein. So ist z. B. der Monolog des Belarius im „Cymbeline“ kindisch und erinnert an die Zettel der Puppenkomödie:

O Cymbeline, Gott weiß und mein Gewissen,
Wie ungerecht Du mich verbanntest: damals
Stahl ich, zwei und drei Jahr alt, diese Kinder;
Nachkommen wollt' ich Dir entziehn, wie Du
Die Güter mir geraubt. Du säugtest sie,
Euriphile, Du galtst als Mutter ihnen
Und täglich ehren sie Dein Grab — mich selbst
Belarius, Morgan jetzt geheißen,
Für ihren Vater sie halten.

Verkehrt ist die beliebte Manier der sogenannten Bühneneffektschriftsteller, uns von Hause aus in ein nichtentwirrtes Netz von Verhältnissen einzuspinnen, das Vergangene als ein unerschlossenes Geheimnis mit rätselhaft drohender Haltung durchzuführen und erst am Schlusse mit dem Knoten des Stückes selbst auch diese dunklen Antezedenzien zu lösen. Die Spannung des Dramas geht nach der Zukunft hin, nicht nach der Vergangenheit, und nichts absichtlich Unmotiviertes darf als Contrebande mit in das Stück hineingeschleppt werden, da das Publikum von Haus aus mit im Geheimnis sein muß. Die Voraussetzungen der dramatischen

Handlung dürfen indes weder zahlreich, noch verwickelt sein. Dramen, deren Stoff aus Romanen entlehnt ist, leiden in der Regel an einem Übermaß der Handlung, das sich nicht in die fünf Akte zusammenpressen läßt, sondern über die Schwelle des Dramas hinaus ins Weite dehnt. Dieser dramatisch ungestaltete Überschuß, der indes als Motivierung unerläßlich ist, explodiert in der Regel als Erzählung, die oft weder den Charakter noch die Situation weiter entwickelt, sondern nur ein gewaltsames Auskunftsmittel des Dramatikers ist, welcher plötzlich jongleurartig das Band, das für den Zusammenhang des Dramas nötig, ellenlang aus dem Munde seiner Marionetten zieht. Auch hinter der Schwelle des Romans liegt die Vergangenheit, welche seine Gegenwart motiviert. Der Romanschriftsteller aber, der alles als Vergangenheit vorführt, muß ein anderes Gesetz der Spannung beobachten, als der Dramatiker. Bei ihm sind Geheimnisse, die er später erst löst, vollkommen berechtigt, und es ist in seine Hand gegeben, wann und wo er ihren Schleier lüften will. Während wir im Drama das Werden und Wachsen der Handlung aus ihren Motiven mit vollkommenster Klarheit mit anschauen und erleben müssen, um in Spannung auf ihren Fortgang zu geraten: gilt für den Roman das umgekehrte Gesetz, indem hier die Spannung durch eine Reihe unerklärter und überraschender Ereignisse hervorgerufen wird, deren Schlüssel der Autor bis zum Schlusse dem Leser vorenthält. So folgen wir z. B. in „de l'Orme“ von James dem Helden durch eine Reihe bunter Abenteuer, die wie märchenhafte Spiele des Zufalles erscheinen, bis uns am Schlusse des Werkes der innere Zusammenhang derselben durch die Erzählung des Marquis von Monteclas klar wird. Die Motivierung im Drama ist eine vorausgehende, die im Roman kann eine nachfolgende sein. Der Romanschriftsteller kann, wie Steffens in seinen Romanen, die ganze Geschichte früherer Generationen später erzählen und den Großvater nach dem Enkel auf die Bühne treten lassen. Im Gegenteil, das Ineinanderschachteln der Zeiten trägt dazu bei, die Behaglichkeit und den Weltüberblick des Epos zu fördern. Die Erzählung des Vergangenen ist hier ganz am Platz. Ja, die gründliche, historische Exposition, welche Walter Scott und sein Nachtreter in ermüdender Breite ihren Werken vorausschicken, so daß man erst über einen seichten Graben muß, um in die Festung zu gelangen, kann nur als unkünstlerisch verworfen werden. Im Epos wird zwar eine Handlung durch den Boden weitverzweigter Verhältnisse, durch die ganze Lage der Welt motiviert, nicht wie im Drama durch einen Willensakt der handelnden Charaktere; aber diese Welt soll sich in allmählicher Evolution am Faden der Begebenheiten vor uns aufrollen, und nicht schon am Eingange des Werkes als ein

fertiges Treibhaus für noch unsichtbare Pflanzen aufgebaut werden. Dies hängt überhaupt mit der Rolle zusammen, welche dem Verstand im Kunstwerke zufällt. Diese Rolle darf nur eine keusche und verschwiegene sein; der Satz vom Grunde muß nur als stillwirkende Kraft dem Zusammenhang des Kunstwerkes, wie dem der Natur untergebreitet sein; eine aufdringliche Motivierung hebt uns aus dem freien Äther der Poesie in das Reich der Prosa. Man muß nicht alles, und man muß nicht zuviel motivieren wollen. Durch das erstere erhält das Kunstwerk einen kleinlichen, durch das letztere einen unklaren Charakter. In der Tragödie sind kleinliche Kulissenmotivierungen, wie wir sie in französischen Stücken finden, nicht berechtigt. Shakespeare und Schiller motivieren immer nur mit großen Zügen. Es ist bekannt, wie auf Goethes Veranlassung gleich im ersten Auftritt von „Wallensteins Lager“ die Verse eingeschoben wurden:

Ein Hauptmann, den ein and'rer erstach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach.

Goethe wollte es motiviert sehn, woher der Bauer zu den falschen Würfeln kommt; Schiller hatte sich mit der Thatsache begnügt und diese Motivierung für überflüssig gehalten. Er liebte es überhaupt nicht, den realen Kausalnexus allzu weit zu verfolgen und appellierte an die bona fides. In „Wallensteins Tod“ ist eine der wichtigsten Szenen diejenige, in welcher Octavio den Obristen Butler aus einem eifrigen Anhänger des Feldherrn in einen erbitterten Gegner desselben umwandelt. Das entscheidende Motiv für diese Wandlung ist ein Schreiben Wallensteins an den Hof, durch welches dieser die Bitte des Obristen um den Grafentitel als den Ausfluß eines lächerlichen Dünkels hinstellt, während Butler in dem Wahne lebt, Wallenstein habe zu seinen Gunsten gesprochen. Hier sagt Octavio:

Durch Zufall bin ich im Besitz des Briefes.

Eine nähere Motivierung verschmäht der Dichter. Er überläßt es hier jedem selbst, zu ergänzen, daß der Hof das Schreiben dem Octavio zugestellt hat, um eben mit Hülfe desselben Butler zu gewinnen. Derartige Lücken sind nicht zu rügen; es sind dramatische Abbreviaturen, um den Stil der Tragödie nicht durch zurückgreifende und doch selbstverständliche Auseinandersetzungen schleppend zu machen. Schlimmer aber sieht es mit der Motivierung dieser Thatsache selbst aus, welche, obgleich der Vergangenheit angehörig, doch entscheidend in den Gang der Handlung eingreift. Was konnte Wallenstein bestimmen, einem seiner treuesten Kampfgenossen und Schützlinge so hinterrücks zu schaden, während er doch

sonst die Treue der Seinen zu belohnen pflegte? Nicht nur wird der Charakter des Helden dadurch in das ungünstige Licht einer noch dazu kleinlichen Doppelzüngigkeit gerückt, man begreift überhaupt nicht die Ursache derselben. Hierüber mußte der Dichter oder vielmehr Wallenstein selbst sich gelegentlich rechtfertigen; denn gerade hier werden wir von der Motivierung Schillers im Stich gelassen. Wer aber zu viel motiviert, z. B. im Drama einer Handlung mehrere gleichzeitige Beweggründe unterschiebt, der beleuchtet ein Bild mit mehreren Kerzen, deren sich kreuzender Glanz die Klarheit aufhebt.

Die Motivierung muß folgerichtig sein; sie darf weder gegen die Logik des Naturgesetzes, noch gegen die des menschlichen Herzens verstoßen. In der Naturschilderung verlangen wir Treue und Korrektheit; wir wollen die Blumen nicht in einer Jahreszeit blühen sehen, in der sie in der Wirklichkeit nicht einmal Knospen treiben; das Kolorit eines exotischen Klimas muß uns mit jener Treue geschildert werden, welche der Physiognomik der Gewächse und der Pflanzengeographie Rechnung trägt. Der Lyriker, der seine Stimmung an ein Naturbild knüpft, muß ebenfalls diese innerlich waltende Motivierung beobachten. In der Ode können kühne Übergänge der Gedanken und Empfindungen stattfinden; aber die Ergänzung der ausgelassenen Bilder, die Begründung ihres Zusammenhanges muß der Phantasie möglich sein, indem die Zwischenglieder schon durch den Organismus des Ganzen mitgegeben und gleichsam mit einer unsichtbaren Tinte geschrieben sind, die durch die Reagentien einer feurig erregten Phantasie hervortritt. Selbst in der Welt des Phantastischen und Märchenhaften muß eine gewisse Folgerichtigkeit vorherrschen, die den einmal angenommenen Voraussetzungen treu bleibt. Die traumhaft verzauberte Natur hört deshalb nicht auf, Natur zu sein — und rückwärts fließende Bäche, wie in dem „Märchen vom Tannenbaum" von Redwitz, läßt man sich auch im Märchen nicht gefallen, das kein Wunder in Szene setzen darf bloß um des Wunders willen. Jotham im „Buch der Richter" gründet darauf eine schöne Fabel, daß die Bäume einen König wählen. Schiebt man den Bäumen einmal Sprache und Willen unter, so ist das weitere ganz folgerichtig ausgeführt. Der Ölbaum lehnt die Wahl ab, weil er nicht seine Fettigkeit, der Feigenbaum, weil er nicht seine Süßigkeit lassen will — jeder Baum spricht gemäß seiner Natur und seinen Eigenschaften. Der Tannenbaum von Redwitz ermangelt als ein konfuses Symbol dieser Naturwahrheit. Schon Horaz erwähnt von Homer:

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Die psychologische Folgerichtigkeit ist für die Motivierung in Roman und Drama unerläßlich. Die Handlung ist ein Akt des Willens; die größere oder geringere Kraft des Willens, der gewohnte Kreis der Vorstellungen, die ihn bestimmen, hängt aber von der ursprünglichen Grundlage des Charakters ab. Nur der Dichter, der einen Charakter mit organischer Einheit schafft, wird seine Handlungen folgerichtig motivieren. Es bedarf hier für den einzelnen Fall keiner weiteren Erwägung. Ein festausgeprägter Charakter läßt dem Dichter selbst keine Wahl, ob er ihn so oder anders handeln lassen will. Shakespeares Hamlet, der den König gleich nach der Ansprache des Geistes im ersten Akt erstäche, wäre kein Hamlet mehr. Selbst die Naturbestimmtheit spielt hier eine große Rolle. Den lahmen, bucklichen Richard treibt das Bewußtsein seiner Mißgestalt zum Verbrechen; der Mohr Othello darf mit größerem Recht der Liebe seiner Gattin mißtrauen, und der dicke Fleischklumpen John Fallstaff vom Humor des Materialismus übersprudeln. Shakespeare unterläßt es überhaupt selten, uns die äußere Erscheinung seiner Helden auszumalen. So schildert Ulysses uns die treulose Kressida:

An ihr spricht alles, Auge, Wang' und Lippe,
Ja selbst ihr Fuß; der Geist der Lüsternheit
Blickt vor aus jedem Glied und Schritt und Tritt.

Indes würde eine Beschränkung der Motivierung auf das Temperament, die Naturanlage, das Körperliche die Poesie zu einem einseitigen Realismus verleiten, wie er sich in vielen Werken der neuen französischen Schule und ihrer Nachahmer ausspricht und sogar die anatomische und pathologische Wissenschaft an die Stelle der dichterischen Anschauung und Erfindung setzt. Auf der anderen Seite kann die psychologische Motivierung in ein gesuchtes Raffinement verfallen, welches bald das Abweichende und Ungewöhnliche, bald das Allzufeine und Verwickelte mit Vorliebe ausmalt. Wir erinnern nur an die Motivierung in Hebbels „Maria Magdalena" und besonders in seiner „Julia." Wir können uns in die Handlungsweise dieser Charaktere nicht hineindenken, weil sie zu sehr der Sitte und dem natürlichen Empfinden widerspricht. Welch ein grenzenloses Raffinement liegt in dem Benehmen einer Klara, die ihre Jungfräulichkeit aus Berechnung opfert, um sich die Treue des Geliebten zu sichern! Abgesehen davon, daß diese Berechnung nicht gerade von scharfem Verstande zeugt — welch einen Charakter, der allem Mädchenhaften widerspricht, setzt dies spekulative stuprum voraus! Wenn uns Hebbel dennoch seine Heldin als ein Wesen von zarter und schwärmerischer Empfindung schildert: so ist entweder die That, welche die Voraussetzung

beiläufige Episode von dem Dichter behandelt worden. Warum ward Ophelia wahnsinnig? Wir wissen es nicht, wir haben die innere Katastrophe nicht mit erlebt, welche ihren Wahnsinn hervorrief; was sie selbst im Irrsinn spricht, läßt verschiedene Deutungen zu; auch von dritten Personen erhalten wir keine Aufklärung. Shakespeare schuf ein rührendes Situationsbild, das von der Bühne herab wirken mußte, während es im Zusammenhang der Handlung vollständig in der Luft schwebt. Und ist es etwa anders in dem sonst weit besser gefügten „Macbeth", seiner grandiosesten und regelrechtesten Komposition? Warum wird Lady Macbeth wahnsinnig? Die Antwort ist einfach: das Gewissen ist auch in ihr erwacht. Doch so leicht darf es sich der dramatische Dichter nicht machen. Lady Macbeth sahen wir bisher nur als sehr taktfest und entschieden, als gänzlich frei von Gewissensbissen, ihren Gatten ermutigend, seine Schwachheit verspottend. Äußerlich ist nichts vorgefallen, was diese vom Wirbel bis zur Sohle geharnischte Lady aus dem Gleichgewicht bringen konnte. Eine so bedeutende und unerwartete innere Wandlung darf aber der Dichter uns nicht auf Treu und Glauben hinnehmen lassen; ein solcher Bruch des Charakters muß motiviert sein. Wir würden uns weniger wundern, wenn Macbeth, dessen innere Kämpfe, dessen visionäre Anwandlungen und Seelenzerrüttung wir mit angesehen, dem Wahnsinn verfiele; doch von dieser stets vollbewußten, charakterfesten Lady können wir es nicht erwarten, so wenig wir die psychologische Möglichkeit leugnen, die der Dichter uns eben beweiskräftig hätte vorführen sollen.

Doch auch die Situation selbst, der Vorgang auf der Bühne, ist von Shakespeare keineswegs immer so überzeugend motiviert. Wir brauchen nur an die vielbesprochene Szene zwischen Richard und Anna im ersten Akt von „Richard III." zu erinnern: eine Szene, die neuerdings erst wieder begeisterte Anwälte gefunden hat. Diese Liebeswerbung auf offener Straße, an der Leiche des Ermordeten, von seiten eines verhaßten und häßlichen Mannes, ist ein sinnloser auf die Spitze getriebener Bühneneffekt und mehr eine Satire auf das weibliche Geschlecht, als ein Triumph für die gewinnende Beredsamkeit des Bösewichts. In der Motivierung ist hier durchaus keine Steigerung; es ist das eine Motiv, die geheuchelte Liebe Richards zu Anna, das hier breitgetreten wird und nachdem es anfangs wirkungslos verbleibt, gegen den Schluß hin die grotesk überraschende Wirkung ausüben soll.

Auf der sorgsamen Motivierung beruht die Korrektheit der Komposition, der klare und übersichtliche Zusammenhang. Höher als die bloße Korrektheit steht der Rhythmus, welcher die harmonische Bewegung der

Gruppen ist. Durch ihn gewinnt die Gliederung des Kunstwerkes eine taktvolle Lebendigkeit. Der Fortgang der Handlung und ihre regelmäßig wiederkehrenden Ruhepunkte, die Entgegenbewegung ihrer einzelnen Glieder, die verstärkt als Bewegung ganzer Gruppen wiederkehrt, die epische und dramatische Stimmenführung und Stimmenverflechtung, der Fugengang, die scheinbare Selbständigkeit der einzelnen Glieder, die aber dennoch durch den beharrlichen Grundgedanken einheitlich gefesselt werden, das Fortschreiten der einen Gruppe während des Zurückbleibens der andern, Trennungen, die eine neue Vereinigung, Lösungen, die eine neue Spannung vorbereiten: das alles gehört der inneren Rhythmik des künstlerischen Organismus an, jener Musik, die der Genius in sich selbst trägt, und deren sanftwirkendes Gesetz er fast unmerklich durch seine Schöpfungen ausgießt. Den Zauber merkt man wohl, doch nicht, woher er kommt — und nur der feingebildete Sinn kann sich Rechenschaft geben von den Ursachen der harmonischen Wirkung. Shakespeare, so mangelhaft seine Motivierungen sind, war doch ein Meister dieser Rhythmik. Indem er es liebt, einen Grundgedanken an mehrere Gruppen zu verteilen, gewinnt er in seinen Dramen Raum für eine wechselnde Fort- und Gegenbewegung derselben, bis er die getrennten Flüsse der Handlung zu einem majestätischen Strom vereinigt, der die Grundidee in voller Klarheit spiegelt. Vischer hat in seiner „Ästhetik" den rhythmischen Gang in „König Lear" mit gewohnter Feinfühligkeit nachgewiesen — man könnte ihn ebenso im „Kaufmann von Venedig," in „Maß für Maß," auch in Schillers „Maria Stuart" nachweisen. In der Lyrik zeichnen sich die Odendichter, besonders Pindar, durch eine kühne Rhythmik des Gedankens aus.

Eine nähere Darstellung der Kompositionsgesetze werden wir erst bei dem Epos und Drama geben, da sie, verschieden in diesen Hauptgattungen, dort erst größere Bestimmtheit gewinnen. Dagegen müssen wir jetzt das Gewand, in welches die Dichtkunst sich hüllt, näher ins Auge fassen. Das Vehikel der dichtenden Phantasie ist die Sprache — die dichterische Technik beruht wesentlich auf ihrer Behandlung. Nur der Genius gibt ihr das Gepräge; aber die Kenntnis des dichterischen Ausdrucks, der Figuren und Bilder, der Verskunst und des Reimes lehrt uns erst seine gesetzgebende Macht würdigen, während sie auch für das eigene Schaffen eine bewußte und tiefere Gesetzmäßigkeit hervorruft.

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Das dichterische Wort.

„Die Wahl treffender und edler Ausdrücke fesselt und bezaubert die Hörer und verleiht zugleich Größe, Schönheit, Frische, Gewicht, Kraft und Energie.“ Diese Worte Longins (Über das Erhabene, K. 30) weisen darauf hin, daß die rednerische, noch mehr aber die dichterische Kunst vorzugsweise von der Wahl des Ausdruckes abhängig ist. Der Ausdruck aber läßt sich zuerst als einzelner ins Auge fassen, als dichterisches Wort, ehe wir ihn im Zusammenhang der Worte, als dichterische Wendung, betrachten.

Neuerdings, besonders seitdem die Alliterationen in der Poesie wieder eine so große Rolle spielen, hat man sich viel mit einer „Lautsymbolik“ und „Lautmalerei“, mit der malerischen Bedeutung der einzelnen Konsonanten, der charakteristischen stimmungsvollen der einzelnen Vokale und Diphthonge beschäftigt. Diese Auseinandersetzungen der epischen Verskünstler und der Verherrlicher des Wagnerschen Nibelungentextes sind sehr oft in die willkürlichsten Spielereien verfallen; gegen sehr viele der angeführten Beispiele, die mit Beweiskraft ausgerüstet sein sollen, kann man ebensoviele setzen, die das Gegenteil beweisen und nur hin und wieder ist ausschließend Richtiges getroffen. Die „Poetik“ mag die Konsonanten und Vokale der Grammatik überlassen und mit dem „Wort“ ihre Auseinandersetzungen beginnen.

Vor dem Genius liegt der Sprachschatz offen da — er kann aus ihm wählen, er kann ihn bereichern; denn er hat das Recht, die Sprache fortzubilden, weil in ihm die schöpferische Kraft ruht. „Er lockt der Sprache

Zierden ab, daß alle Welt erstaunet,“ wie Platen schön und treffend sagt. Wer den Bildungsgang der Sprache verfolgt, wird auf eine Menge von Wörtern stoßen, bei denen nur das Dichtertalent zu Paten gestanden. Das Wort: „furchtlos“ z. B. ist jetzt bei uns so vollkommen eingebürgert, daß wir uns wundern, es irgendwo als ein neugeschaffenes bezeichnet zu finden. Gottsched aber erwähnt es noch als ein glückliches Wagnis Simon Dachs, der es in dem Vers:

Und man sollte furchtlos stehen?

zuerst in die deutsche Sprache eingeführt.

Der Sprachschatz enthält eine Menge geprägter Münzen, bei denen der Prägstock des Dichters nicht thätig war, und die auch keinen poetischen Kurs gewinnen können. Hierzu gehören zunächst die Fremdwörter, die in der deutschen Dichtersprache nur ein sehr beschränktes Gastrecht finden dürfen. Ohne dem blinden Eifer einer Sprachreinigung zu huldigen, welche das Fremdwort auch aus unsern prosaischen Werken und dem Gebrauch des Lebens verbannen will, wo wir mit dem Wort in der Regel auch den bestimmten Begriff verlieren: muß man doch zugeben, daß die Reinheit der poetischen Diktion durch den Gebrauch der Fremdwörter in ungehöriger Weise getrübt wird. Wohl gibt es Fremdwörter, die ebenso unentbehrlich, wie eingebürgert sind, und die daher auch der Dichter nicht vermeiden kann; doch die größere Mehrzahl derselben verfällt in der Poesie mit Recht dem Strafgerichte der Puristen. Unsere Klassiker haben sich vom unnöthigen Gebrauch der Fremdwörter nicht freigehalten, was bei ihnen um so weniger auffällt, als sich durch Schillers und Goethes Dichtungen eine ganze Kette mythologischer Namen zieht; denn wo beständig vom „Orkus“ die Rede ist und sogar statt des Himmels sich der „unbewölkte Zeus“ in den Fluten spiegelt, da fallen Ausdrücke, wie „Sphäre, Äther, Element“ weniger auf. Goethe läßt den Faust von „neuen Sphären neuer Thätigkeit“ sprechen. Schiller sagt: „Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,“ spricht vom „Symbol des Schönen und des Großen,“ „von der heil'gen Sympathie, der das Unsterbliche erliegt,“ von dem „Ideale,“ vor dem die beschämte That mutlos fliehen soll. Gerade diese Fremdwörter haben etwas Ödes und Totes; denn sie sind abstrakte Schatten aus dem Orkus der philosophischen Terminologie. Unsere neueren philosophischen Poeten, Sallet, Jordan, Titus Ulrich u. a., haben sich ebensowenig vor dem Gebrauche solcher Kunstausdrücke gehütet, und wir können hierher auch mit gleichem Rechte die deutschen Wendungen rechnen, welche Hegel zu Schlagwörtern seiner Philosophie gestempelt: das Fürsichsein, Ansichsein, Außersichsein, bei denen die Muse ein Recht

keit des Puristen ist in diesem Falle nur eine Karrikatur des Dichters, welcher neue Worte entweder durch eigene Bildnerkraft, durch einen Akt der Inspiration schafft oder ältere oder veraltete in neuen Schößlingen zu Ehren bringt. Hierüber hat schon Horaz in seiner Poetik die richtigsten Lehren erteilt*). Er hat, indem er sich auf den Vorgang des Plautus, Cato und Ennius beruft, auch für Virgil und für sich das Recht in Anspruch genommen, neue Wörter in die Sprache einzuführen, unter dem Vorbehalt, dies mit Recht mit Maß in Anwendung zu bringen; er hat auf der anderen Seite die organische Entwickelung der Sprache selbst, die er mit dem Laubwalde vergleicht, der zuerst die ältesten Blätter verliert, im Lenz sich aber jugendlich mit frischem Schmuck erneuert, in ihrem Wesen richtig erkannt und als den Wächter dieser ganzen sprachlichen Fortbildung, mag sie nun vom dichterischen Talent oder vom nationalen Genius selbst ausgehen, den Sprachgebrauch hingestellt:

si volet usus,
Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi**).

Daß alte Wurzeln neue Stämme, alte Stämme neue Zweige, Blätter und Blüten treiben, ist das gute Recht der sprachlichen Entwickelung. Der Dichter kann manches ältere Wort durch glückliche Anwendung wieder zu Ehren bringen, wie es in vielen Fällen das Vorbild Goethes beweist und wie es auch neuerdings Jordan in den „Nibelungen" oft mit großem Geschick versucht hat. Dagegen ist die romantische Schule, besonders Fouqué, in eine widerliche Manier verfallen, indem sie, mimiglich und reckenhaft, altdeutsche Wörter unverändert aufnahm, um damit ihre Dichtungen in einer mittelalterlichen Weise aufzustaffieren, welche dem Genius unserer Zeit widerspricht. Auch Redwitz in seiner „Amaranth" und selbst Fontane und andere in altdeutschen Balladen befleißigen sich oft einer Ausdrucksweise, die an die alten gotischen Burgen und Kapellen erinnert. Den Höhepunkt altdeutscher Manieriertheit bezeichnet der Nibelungentext Richard Wagners. Ebensowenig ist der Chronikenstil in den historischen Romanen von Wilibald Alexis und Stifter zu billigen, durch den zwar ein naiv treuherziger Ausdruck erreicht wird, aber auf Kosten der höheren künstlerischen Ausbildung der fortgeschrittenen Sprache.

*) Hor. de poet. 46—72.

**) Vergl. auch Hor. ep. lib. II. 2. v. 116—119.
Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
Nunc ritus informis premit et deserta vetustas;
Adsciscet nova, quae genitor produxerit usus.

Einen eigentümlichen Versuch, archaistischen Wendungen Geltung zu verschaffen und seinen Erzählungen aus dem deutschen Altertum dadurch ein originelles Kolorit zu geben, hat Gustav Freytag in „Ingo und Ingraban" gemacht. Das Kolorit erscheint aber gemacht, forcirt, ja die Ausdrucksweise streift scharf an das Komische. Ausdrücke wie „leidvoll, unhold" und ähnliche kann man noch hinnehmen, obgleich ihre häufige Anwendung der Sprache etwas Forciertes gibt; aber Wendungen, wie: „Die Scham klemmt ihnen die Beine," „sein Antlitz strahlt mairötlich zur Freude des Volkes"; die „Männererde" u. a. machen den Eindruck des Erzwungenen und Unnatürlichen.

Da jede Sprache in verschiedene Dialekte zerfällt, so entsteht die Frage, inwieweit die Dichtung sich des einen oder anderen Dialektes bedienen darf? Als Grundsatz muß es wohl feststehen, daß die Dichtung sich in jener Sprache der geläuterten Bildung zu bewegen hat, welche von allen provinziellen Anklängen frei ist. Denn erst in ihr hat der Genius der Sprache jenen Höhepunkt erreicht, wo er alle Besonderheit abstreift, um einen harmonischen Spiegel des Gedankens zu schaffen; sie erst ist das Palladium der nationalen Einheit. Nur in einer Sprache, in der die Nation sich als Ganzes fühlt, können dauernde Schöpfungen des Genius niedergelegt werden.

Die Ausnahme von dieser Regel kommt besonders der komischen Dichtung zu statten. Die Komik dringt überall auf die speziellste Bezeichnung; sie geht bei der Charakteristik viel weiter ins einzelne, als die ernste Dichtung. Sie kann sich des Dialekts trefflich bedienen, um einem Charakter dadurch ein schärferes Gepräge der Eigentümlichkeit zu geben, um ihn durch den Kontrast humoristisch hervorzuheben. Shakespeares Kapitän Fluellen im „Heinrich V." ist ein Beispiel hierfür, welches sich spätere englische Lustspieldichter zu nutze machten — wir erinnern nur an den schottischen Anflug, durch den Sir Pertinax Macsycophant in Macklins „the man of the world," an den nordenglischen Dialekt, durch den John Mordy in Cibbers „the provoked husband" sich gleich in charakteristischer Weise einführen. Auch die englischen Romanschriftsteller, wie Walter Scott, Dickens, bedienen sich oft des Dialekts bei komischen Nebenfiguren. Die deutsche Posse ist meistens lokaler Art und daher ganz in den Humor dieser Dialekt-Unterschiede getaucht. Wir haben vorzugsweise Wiener und Berliner Possen, in denen der lokale Ausdruck jovialer Gemütlichkeit und naseweiser Kritik vortrefflich durch die Eigentümlichkeiten des betreffenden Dialektes unterstützt wird. Holtei erreichte in seinen „Wienern in Berlin" durch den Kontrast beider Dialekte eine humo-

ristische Wirkung. Lokale Witzblätter, wie der „Kladderadatsch," die „fliegenden Blätter" in München, die Witzblätter in Wien sind ebenfalls auf die Ausbeutung dieses volkstümlichen Sprachschatzes angewiesen, der durch seine bunte wechselnde Einkleidung dem Witz Frische und Neuheit verleiht und ihm überhaupt einen eigentümlichen aromatischen Beigeschmack gibt. Wenn man dagegen in ernsten und sentimentalen neuen Dorfgeschichten von Auerbach, Ludwig u. a. überall auf Provinzialismen stößt, die mit übertriebenem Behagen ausgebeutet werden, so kann man darin nur einen Verstoß gegen den guten Geschmack und eine bedrohlich hereinbrechende realistische Barbarei finden. Ganz im plattdeutschen Volksdialekt sind die humoristischen Romane von Fritz Reuter geschrieben, welche sich einer ungemeinen Beliebtheit erfreuen. Im ganzen fällt in ihnen die Eigentümlichkeit des Dialekts mit der Eigentümlichkeit der ganzen Darstellungsweise glücklich zusammen, wie überhaupt der Autor frischen Humor und erquickliche Laune besitzt. Gleichwohl ist vor der Überschätzung derartiger Werke zu warnen, die immerhin eine Reaktion gegen den Fortgang unserer sprachlichen Entwickelung bezeichnen oder mindestens nur der Pflege untergeordneter provinzieller Sondertümlichkeit zugute kommen.

Eine zweite Ausnahme von der oben aufgestellten Regel läßt sich für eine Art lyrischer Poesie, für das Volkslied geltend machen. Jeder Dialekt hat etwas Naturwüchsiges, das dem ursprünglichen Quell des Gemüthes nahe zu liegen scheint. Die niedern Stände überhaupt leben und weben in dieser provinziellen Bestimmtheit des Ausdruckes; die Naivetät der Empfindung scheint sich in ihr am glücklichsten abzuspiegeln. Der Dialekt hat etwas Knospenartiges, Mädchenhaftes; der nur halb erschlossene Genius der Sprache schlägt in ihm sein träumerisches Auge auf. Dieser ahnungsvolle Reiz hat neuerdings einige Dichter bestimmt, den Dialekt zum Gewand einer volkstümlichen Lyrik zu wählen, deren Bedeutung freilich auf die Landesgrenzen beschränkt ist, innerhalb deren er das herrschende Idiom ist. Hebels „allemannische Gedichte" haben den schwäbischen, Holteis „schlesische" den schlesischen, Klaus Groths „Quickborn" den niederdeutschen zur Einkleidung einer Liederdichtung gewählt, die manche liebliche Blüten getrieben. Doch ist ebenso oft mit dieser waldfrischen Ursprünglichkeit des Dialektes in süßlicher Weise kokettiert worden; man hat ihre Berechtigung überschätzt und wohl gar die einzig echte Poesie in den oft stammelnden Naturlauten der Volkslyrik gesucht.

Wenn wir nun im einzelnen erwägen wollen, wie der dichterische Ausdruck Kraft und Grazie durch das bloße Wort gewinnt: so werden wir zunächst das Hauptwort und Beiwort ins Auge fassen müssen.

Das Hauptwort scheint als feste abgeschlossene Form der schöpferischen Thätigkeit des Poeten nur einen geringen Spielraum zu bieten. Er wird zunächst jene urkräftigen, abstrakten Bildungen, besonders mit der Endung: ung zu vermeiden haben, die in unserer neuen orientalischen Lyrik eine allzugroße Rolle spielen*). Es fehlt ihnen alle sinnliche Anschaulichkeit! Dagegen haben die mehr aktiven, von Zeitwörtern gebildeten Hauptwörter wie z. B. Berater, Thäter, Erhalter, Kraft und Frische:

Harret, bis im Morgenwinde eure Turbanfedern flattern —
Morgenwind und Morgenröte werden ihnen zu Bestattern.

Freiligrath.

Ich rechte nicht mit dir, o Sommer,
Du kannst die Gaben deiner Huld
Nicht sparen für den später Kommer,
Was er versäumt, ist seine Schuld.

Felix Dahn.

Ihrer Spur folgt die Hyäne,
Die Entweiherin der Grüfte!

Freiligrath.

Schöpfrin, Entfalterin
Himmlischer Zier
Stehst du, Gestalterin,
Muse vor mir.
Oder du Liebe,
Einigerin,
Irdischer Triebe
Reinigerin.

Rückert.

Es liegt hierbei eine Personifikation zu grunde, welche die Sprache selbst vollzieht, und die der Dichtung zugute kommt. Auch fließt hier gerade ein ergiebiger Born für neue Wortbildungen, welche aus alten Stämmen zwanglos herauswachsen**). Doch hat auch das scheinbar spröde Hauptwort eine Seite, wo es sich für dichterische Neubildungen gefügig erweist. Seine Fähigkeit, durch die Zusammensetzung mit andern Hauptwörtern neue Wörter zu bilden, ja selbst Nebenbestimmungen als gleich-

*) Auch Platen ist nicht frei davon. Er sagt z. B.:
der Elemente Bildungen zerfließen (Rom. Oedipus)!
Die Schlußparabase dieser Komödie wimmelt von solchen abstrakten Wörtern.

**) Die Wirkung der Diminutivbildungen, das Niedliche, Zierliche tändelnd zu schildern, hat Rückert in dem Gedicht: „Die Göttin im Putzzimmer", aufs glücklichste erreicht. Selbst die Häufung der Diminutive ist hier nicht störend: Nischchen, Zellchen, Tischchen, Gestellchen, Schreinchen, Quästchen, Steinchen, Kästchen, Ringelchen, Kettchen, Dingelchen, Blättchen, Nädelchen, Häckchen, Fädelchen, Fleckchen, Wickelchen, Schleifchen, Zwickelchen, Streifchen ꝛc.

berechtigt in sich aufzunehmen, verleiht dem Ausdruck ebenso Reichtum, wie Energie. Daß sich diese Fähigkeit soweit erstreckt, um selbst die Spielereien des aristophanischen Humors nachahmen zu können, hat Platen im „Oedipus“ gezeigt:

Nie will ich einen Oedipus,
Ich selbst erfinden, zeigen euch, wie jener Mensch
Es hätte machen sollen, ein historisches
Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft
Dem Publikum vorbeizuführen.
Ja, wo wäre denn .
Dekorationsveränderung und sonstige
Freischützkaskadenfeuerwerkmaschinerie.

In diesen kühnen komischen Zusammensetzungen liegt eine Kraft, welche einen ganzen Satz in die Einheit eines Wortes zusammendrängt. Der ernstere Stil der Dichtung wird oft manieriert durch zuweit gehende Zusammensetzungen. „Riesenbücherrollen“ (bei Hamerling), Siegessturmgewog (bei Geibel) sind kaum zu billigen, ebensowenig ungewöhnliche Zusammenfügungen von Hauptwörtern: Schindelgewirbel, Trümmergestäub (Scheffel).

Keine Dichtung gewährt interessantere und reichere Belege für die Bedeutung dieser Wort-Zusammensetzungen, als Goethes „Faust.“ An der Neuheit, Frische und Energie des Ausdruckes, die uns aus dem ersten Teil entgegenweht, haben sie einen wesentlichen Anteil. Dagegen zeigen gerade die mühseligen Wort-Kompositа des zweiten Teiles, wie die Hand des Dichters erlahmt und zu solchen kühnen Griffen unfähig geworden ist. Hier zeigt es sich, wie das Hauptwort in seinen Zusammensetzungen sogar für den ganzen Stil charakteristisch werden kann, indem sich ebenso die glückliche Dichterkraft der Jugend, wie die manierierte Ohnmacht des Alters in ihnen ausprägt.

Man vergleiche die folgende Sammlung solcher Wörter aus dem ersten und zweiten Teile:

Erster Teil: Gnadenpforte, Dichterhöhe, Brudersphäre, Wettgesang, Donnergang, Paradieseshelle, Sphärenlauf, Wirkenskraft, Wissensqualm, Freudebeben, Flammenbildung, Lebensfluten, Thatensturm, Spiegelflut, Erdensonne, Jugendmacht, Teufelsfaust, Riesenfichte, Nachbaräste, Nachbarstämme, Gedankenbahn, Feuerpein, Blend- und Schmeichelkräfte, Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk.

Zweiter Teil: Erfüllungspforte, Wechselbauer, Doppelzwerggestalt, Glitzertand, Blitzeswerk, Geister-Meister-Stück, Bücherkruste, Krächzegruß, Flügelflatterschlagen, Zitterwogen, Glanzgewimmel, Alt-Wälder, Flüsterzittern, Säuselschweben, Gezwergvolk.

Welche gesetzgebende Schöpferkraft in den Bildungen des ersten, welche Verknorpelungen des Stiles in denen des zweiten Teiles!

Aus diesen Beispielen ersehn wir zugleich die größere Prägnanz, die der Ausdruck durch solche Zusammensetzungen gewinnt. Teils werden sie durch eine Verbrüderung von Substantiven gebildet, wie Sphärenlauf, für Lauf der Sphären, Wissensqualm für Qualm des Wissens, und gewinnen durch Aufnahme des Genitivs an Kürze und Kraft; teils sind es adjektivische Bestimmungen, die sich in morganatischer Ehe an das Substantivum antrauen lassen: Brudersphäre für brüderliche Sphäre, Riesenfichte für ries'ge Fichte, Spiegelflut für spiegelnde Flut, Blend- und Schmeichelkräfte für blendende und schmeichlerische Kräfte. Eine unglückliche Bereicherung dieser Flora gibt das Wort „Alt-Wälder“ im zweiten Teile des „Faust“ für „alte Wälder.“ Diese Abbreviaturen des Ausdruckes, die aus der Standeserhöhung des Adjektivums hervorgehn, geben ihm eine große Schlagkraft. Noch größer ist die der Antithese, wenn die beiden vereinigten Wörter zugleich entgegengesetzt sind: z. B. Erdensonne. Wechselbauer im zweiten Teile klingt gesucht. Goethe liebt es auch, zwei neue Reiser auf einen Wortstamm zu impfen: Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk, wobei das erste in der Regel mehr vom zweiten ins Schlepptau genommen wird, so daß man die Kühnheit der Zusammensetzung z. B. Lockwerk überhört. Nach dem Vorbild des zweiten Teils von Goethes „Faust“ sind einige Dahnsche Wortkompositionen gebildet: „Nun ist Voll-Winters Herrschezeit.“

Noch wichtiger für die dichterische Diktion als die Wahl des Hauptwortes ist die des Beiwortes, in welchem sich der eigentliche Zauber der Phantasie und Empfindung und die spezifische Kraft jedes einzelnen Talentes ausspricht.

An den Beiwörtern kann man Homer und Pindar, Aeschylos und Sophokles, Virgil und Horaz, Schiller und Goethe, Heine und Lenau unterscheiden. Schon der alte Stesichorus ist wegen des geschickten Gebrauchs der Beiwörter für den anmutigsten Poeten gehalten worden. Ein Beiwort, das eine einfache Bestimmung einfach ausdrückt, kann dennoch eine große Kraft der Bezeichnung, eine große Innigkeit der Empfindung ausdrücken. Goethe liebt solche Adjektiva: hoch, reg, sanft, dunkel, schwer; hohe Gestalten, rege Gipfel, sanfte Pfeile, dunkles Laub, schwere Wolke.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht.
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht!

Wie einfach sind die Beiwörter in diesem Vers gewählt, und wie geben sie doch durch ihre Zusammenstellung ein stimmungsvolles Bild! Auch gefällig, anmutig sind Lieblingsbeiwörter dieses Dichters! Spiegelt sich in ihnen nicht ganz die plastische Klarheit seiner Seele und seines Stiles? Ähnlich singt Geibel:

Ich möcht ein Lied ersinnen,
Was diesem Abend gleich,
Und kann den Klang nicht finden,
So dunkel, mild und weich.

In Heines Liedern finden sich ebenfalls einfache Beiwörter, welche von einem großen Reize der Stimmung begleitet sind. Doch wiegen hier die sinnlichen vor, nicht in Goethes plastischem, sondern in stoffartigem Sinn: süß, weich:

So schwebt mir vor ein süßes
Anmutig liebes Bild.

Mädchen mit dem roten Mündchen,
Mit dem Äuglein süß und klar.

In den Armen meiner Kön'gin
Ruht mein Königshaupt so weich.

Im Kontrast damit drückt er sein Unbehagen durch Wörter wie dumpf, wund, elend aus! Liebeslust und Lebenssattheit, der Grundzug seiner Gedichte, prägt sich in seinen Lieblingsadjektiven aus. Doch hat er mit Goethe den Vorzug gemein, daß er dem einfachsten Beiwort oft eine prägnante Stellung zu geben weiß, z. B.:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin!

Ganz abweichend von diesen beiden Dichtern liebt Schiller abstrakte Beiwörter, wie edel, sittlich, herrlich, ewig, schrecklich, zärtlich, himmlisch, Beiwörter, welche den idealen Charakter und das sittliche Pathos seines Dichtens treffend repräsentieren. Wo er aber schildert, häuft er die Synonyma in einer fast unschönen Weise:

Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen,
Schwarz wimmeln da, in grausem Gemisch
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne!

Lenau wiederum liebt Beiwörter, wie still, stumm, trüb, traut, dunkel, in denen sich die Melancholie seiner Seele malt.

Alle diese Beiwörter fördern direkt die Anschaulichkeit und die

Stimmung. Hierher gehören auch die stereotypen Beiwörter Homers: die rosenfingrige Eos, die blauäugige Athene, der blondgelockte Menelaus u. s. w. Eine größere Wirkung als diese einfachen Adjektiva bringen diejenigen hervor, in denen eine Metapher latent ist. Wir können jene Adjektiva der Bezeichnung, diese Adjektiva der Beziehung nennen. Hier handelt es sich nicht bloß um ein epitheton ornans, um eine plastische, sinnliche, sittliche Bezeichnung; das Adjektivum trägt hier nicht bloß die Fackel, um das Substantivum zu beleuchten; es steht sogar im offenen Widerspruch mit seinen Eigenschaften und wird ihm nur durch einen kühnen Machtspruch des Dichters beigegeben, welcher dann dem Substantivum eine Bedeutung unterschiebt, die ohne Zusammenhang mit seinem eigentlichen Wesen ist und sich gleichsam nur als ein Reflex aus der ganzen Situation, aus dem ganzen Gedanken auf dasselbe ergießt. So wenn einem sinnlichen toten Ding eine geistige Eigenschaft untergeschoben wird. Heine sagt:

Und das ist ein Drehn und Winden
Vor den buntbemalten Puppen,
Und das blökt und dampft und klingelt,
Und die dummen Kerzen funkeln.

In dies Beiwort flüchtet sich die Kritik des Dichters über die ganze Handlung. Es hat zu dem Substantivum, bei dem es steht, keine andere Beziehung, als daß es dasselbe mit zum Träger des Gedankens macht. Goethe spricht vom „stolzen Licht," das der Mutter Nacht den Vorrang streitig macht, von den „süßen Rosen." Shakespeare ist reich an solchen beziehungsreichen Beiwörtern:

Ich rat euch lieber, in den keckſten Farben
Der Luſt zu kommen.

Kaufmann von Venedig.

Welch' eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfrau'n
Der Fürſten Aufwand auf unwürd'gen Schultern.

Wie es euch gefällt.

Denn über meinem Haupt erſcheineſt du
Der Nacht ſo glorreich, wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erſtaunten, über ſich
Gekehrten Aug' der Menſchenſöhne, die
Sich rücklings werfen, um ihm nachzuſchaun
Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken.

Romeo und Julie.

Die trägen Wolken (lacy-pacing clouds) sind es hier nur im Gegensatze zu dem beschwingten Boten des Himmels (winged messenger)! Um-

Je schönre Rätsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht.
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn in verborgnem Lauf
Durch immer reinre Formen, reinre Töne
Durch immer höhre Höhe und immer schönre Schöne,
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf.

Man weiß in der That nicht, ob jene Goetheschen Superlative oder diese Schillerschen Komparative unerträglicher sind.

Was nun das Zeitwort betrifft, so können wir uns bei seiner Betrachtung kürzer fassen. Hier ist die Hauptregel für den Dichter, Verba zu wählen, welche nicht zu abstrakt verklingen, sondern sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit haben; Zeitwörter, die für die Sinne malen, z. B. irgend einen Klang für das Ohr darstellen, indem der deutsche Sprachschatz an ihnen außerordentlich reich ist. Eine Häufung von Verben kann einen onomatopöischen Anstrich hervorbringen, wie in dem bekannten Gedicht von August Kopisch: „Die Heinzelmännchen" oder in jener Stelle der „Walpurgisnacht":

Das drängt und stößt, das rauscht und klappert,
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert,
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt,
Ein wahres Hexenelement!

Die größere Anschaulichkeit wird erreicht, wenn das Verbum dem Subjekt, das Gedanken oder Empfindungen ausdrückt, einen sinnlichen Zustand oder eine sinnliche Thätigkeit zuschreibt:

Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein. (Goethe.)
Das Herz zerbricht in mir. (Goethe.)

oder umgekehrt, wenn einem sinnlichen Subjekt ein geistiger Zustand oder eine geistige Thätigkeit zugeschrieben wird:

Im Winde bebt das Rohr. (Lenau.)
Wo verdorrte Disteln nicken. (Sallet.)
Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergeb'nen Mühn. (Rückert.)

Das Verbum gewinnt Kraft und Frische und Neuheit, wenn es die Bestimmung, statt sie als ein totes Vorwort vor das regierte Substantivum zu setzen, in sich hineinnimmt. Statt zu sagen: „des Sturmes Gesang tönt durch die glühende Wüste," ist es kräftiger, mit Lenau zu sagen:

Des Sturmes Gesang durchtönt die glühende Wüste*).

Man vergleiche in demselben Gedicht: Glauben, Wissen, Handeln:

Flog mir ans Herz, das ihm entgegendrang.
Wo uns von ihm jed' Blümchen auf der Wiese
Ein Liebeszeichen froh entgegenhält.
Erwacht und Gottes süßen Namen singt
Und aus der Brust zu ihm hinüberdringt.
Wo der Sturm, ein trunkener Sänger Gottes, dahinbraust.

Durch die Fähigkeit des deutschen Zeitwortes, mit den verschiedensten Bestimmungswörtern zusammenzuwachsen, wird es den Dichtern möglich, aus ihm eine neue und reiche Flora von Wortvarietäten zu ziehen. Über die Zusammensetzung des Partizipiums mit Hauptwörtern oder Beiwörtern haben wir schon oben bei den adjektivischen Bestimmungen gesprochen.

Was schließlich die Partikeln betrifft, so kommt ihnen in der dichterischen Rede nur ein sehr bescheidenes Plätzchen zu. Denn gerade der logische Zusammenhang, den sie bezeichnen, und der sich in der Prosa gern so klar wie möglich geltend macht, muß in der Poesie mehr herausgefühlt, als ausdrücklich angezeigt werden. Solche doktrinäre Verbindungswörter, wie daher, also, mithin, folglich, dennoch, insofern, insoweit, dagegen, weit, überhaupt u. s. f. müssen aus der Poesie gänzlich verbannt werden. Zeitbestimmungen mit als, nachdem auszudrücken, ist ebenfalls schwerfällig und undichterisch. Dergleichen Wendungen finden sich häufig in Hermann Linggs „Völkerwanderung":

Nachdem er taglang sie zu schaun gemieden
Und endlich als er sie geheilt gewußt u. s. f.

und in „Schlußsteine":

Ob nun dies mein Bewußtsein durch die Sinne,
Nachdem das letzte dunkle Loos sie traf,
Ins nichts dahinfließt!

---

*) Sallet im „Prometheus" sagt: die Flamme mußte sie durchrasen, Gottes Odem sollte sie durchleuchten. Ähnlich sagt Jordan in den „Nibelungen": der Deutsche durchdauert die Stürme. Ebenso Neubildungen mit ver, ent, zer: ich habe mein Leben verträumt und vertrauert (Chamisso), das Schattenbild zerflittert (Dingelstedt), mit um: umzischt von der Meerflut (Freiligrath); umflort von eitlem Glas (Lenau); umwölbt vom Portal (Geibel); der Strahl umspielt dein Haar (Geibel); mit ab: kein hirnlos Lieblingsliedlein abzuklimpern (Sallet); mit auf: aufschwirrt der Wasservögel Schar (Gottschall); mit über: Verderben überflammt den Port (Gottschall); mit empor: emporgeschnörkelt (Jordan) u. s. f. Unglückliche Bildungen dieser Art finden sich in Lindners „Brutus und Collatinus" z. B.: damit ich dran verjammre! Das Zerwürgen zweier Herzen.

inspirieren, nicht hemmen und lähmen. Er denkt, nicht bloß in Tönen, wie der Dichter sagt, sondern auch in Bildern — Rhythmus und Reim sind die Musik, das Bild ist die Malerei der Sprache.

Die Lehre von den Bildern und Figuren ist mit einem Aufwande von großem Scharfsinne und mühseliger Gelehrsamkeit bis ins einzelne ausgebildet worden. Während Aristoteles, Cicero, Quinctilian nur einige zerstreute Winke über den bildlichen Ausdruck geben, haben spätere Rhetoren und Grammatiker nicht bloß alle einzelnen Blumen aus dem Kranze der Sprache herausgerissen, sondern auch diese Blumen selbst wieder zerrupft und zerpflückt und jedes Blumenblättchen einzeln in ihr rhetorisches Herbarium gelegt. Über diese Zerfaserung aller erdenklichen sprachlichen Wendungen, wie sie z. B. im dritten und vierten Buche von Scaligers Poetik oder in der Figurenlehre des Johannes Bentzius zu finden ist, verliert man die Hauptgesichtspunkte, das Wesentliche und Unwesentliche, ganz aus den Augen, indem dieser haarspaltende Scholastizismus, der selbst die gefrorenen Blumen der Grammatik und Syntax mit in seinem Register führt, über der mikroskopischen Feinheit der Unterschiede ganz ihre tiefere Begründung vergißt*). Später ist diese Lehre von den Tropen und Figuren eher vernachlässigt worden und auf einige Gemeinplätze beschränkt, die bei der Tageskritik in Kurs blieben. Sie bedarf einer gründlichen Reform, zu der leider die Grenzen, die diesem Werke vorgezeichnet sind, nicht den genügenden Raum gewähren**).

Man unterscheidet zunächst Bilder und Figuren, und zwar, indem man unter den ersteren alle jene Wendungen versteht, in denen das Wort nicht in seiner eigentlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird, unter den letzteren alle anderen, vom gewöhnlichen abweichen-

*) Scaliger (Poetices liber III. cap. XXIX. u. flgde.) zählt, nachdem er sich gerühmt, der erste zu sein, der die Figuren in bestimmte Rubriken gebracht, u. a. folgende auf: significatio, demonstratio, sermocinatio, attemperatio, moderatio et correctio, asseveratio, conditio, exclamatio, repetitio, frequentatio, acervatio, celeritas, evasio, commoratio, coniunctio, attributio, anticipatio, assimilatio, exemplum, imago, translatio, collatio, comparatio, retributio, substitutio, allegoria, praescriptio, agnominatio und so mit Grazie noch durch 30 weitere Kapitel; Johannes Bentzius in seinen: de figuris libri duo 1594 ist ebenso unerschöpflich in verwirrender Aufzählung. Mit mehr Takt, Geschmack und Beschränkung verfährt Marcus Rambler in: Elocutionis rhetoricae libri duo (1598).

**) Eine solche Reform ist neuerdings versucht worden von Guethe: Über die wirklichen und scheinbaren Fehler der bildlichen Darstellung überhaupt und der Metapher insbesondere (1844); sie enthält manches Beherzigenswerte, obgleich sie sich ebenfalls auf zu feine Distinktionen einläßt, und in ihren Rechtfertigungsgründen des scheinbar Verfehlten zu weit geht.

den Wendungen der Sprache und des Gedankens. Doch scheint uns diese Erklärung des Unterschiedes nicht durchgreifend genug, indem z. B. die Vergleichung, die nichts ist, als ein ausgeführtes Bild, nicht zu den Bildern gerechnet werden könnte, weil in ihr keine Übertragung vorkommt. Wir verstehen, dem Wortlaut gemäß, unter Bild die Belebung des Ausdruckes für die Phantasie, welche das Sinnliche entweder mittelbar oder unmittelbar vergeistigt, das Geistige versinnlicht, eine Erscheinung durch die andere erhellt, während die Figur (von den Griechen schon σχῆμα genannt) die Belebung des Ausdruckes für die Empfindung und den Verstand ist, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung lebendiger und eindringlicher macht. Das Bild geht aus der Intuition des Dichters, die Figur aus seinem Pathos hervor. Der unendliche Reichtum der Beziehungen, der für die Menge versteckt, für den Dichter offenbar ist, ruft das Bild hervor. Weil der Genius im Zentrum der Welt ist, sieht er alles, auch das scheinbar Entlegenste in innigem Zusammenhang und schaut in zwei Dinge ein Drittes, eine höhere Gemeinsamkeit hinein. So überwindet er die Starrheit und Gebundenheit der Materie und ihre Fremdheit, dem Geiste gegenüber, und umgekehrt, die Gleichgültigkeit der Erscheinungen gegeneinander; er bewegt die tote Welt durch den lebendigen Fluß seines Denkens und Empfindens. Das Bild ist der lebensvolle Exponent für die Verhältnisse der geistigen und Erscheinungswelt, ein Exponent, den nur der Dichter findet. Die Figur dagegen stellt nur die Ausdrücke in bestimmte Schemata der Rede, welche von den Rhetorikern nicht erfunden sind, sondern nur von der Empfindung und Leidenschaft. Das Bild ist sachlich, die Figur nur sprachlich, das Bild poetisch im engeren Sinne, die Figur mehr rhetorisch. Deshalb haben die Rhetoriker die ganze wuchernde Flora von Figuren klassifiziert, den Bildern dagegen nur eine geringe Aufmerksamkeit zugewendet.

A. Bilder.

1. Die Vergleichung.

Die Vergleichung stellt die verglichenen Gegenstände ausdrücklich nebeneinander. Das Bild, das sie neben den Gegenstand setzt, wird mit Behagen ausgemalt, und zwar nicht bloß in jenem Zuge, welcher das tertium comparationis bildet, sondern auch in anderen Zügen, welche in keinem Zusammenhang mit ihm stehen.

Die Vergleichungen, welche Cicero lumina orationis, die Lichter der Rede nennt, mögen in der Prosa oft zur Erläuterung dienen, indem sie durch irgend eine Analogie den aufgestellten Satz einleuchtender machen.

In den Vergleichungen Ossians herrscht eine aller plastischen Anschauung widersprechende Gleichsetzung des Naturbildes und der Gemütsstimmung, und zwar ist es bei ihm selten die Tierwelt, meist die landschaftliche Natur mit ihrer wechselnden Beleuchtung, welche ihm den Stoff seiner Bilder gibt. Wenn Homer seine Helden mit den Löwen, Firdusi mit den Elefanten vergleicht: so vergleicht sie Ossian mit der Sonne, mit der Wolke, mit dem Nebel. Nur ein Gemüt, das bereits seine eigene Stimmung in die Natur hineingeschaut, kann solche Bilder wieder aus ihr herausgreifen. Wenn z. B. Ossian sagt: „Angenehm sind die Worte des Gesanges und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der Tau des Morgens auf dem Rehhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Thale steht“ — so liegt hier das tertium comparationis in der melancholischen Lieblichkeit des Eindruckes, die rein subjektiver Art ist, und nur in einem Nebenzug, im schwachen Schimmer der Sonne, liegt ein Halt für die Anschaulichkeit des Bildes. Verständig, ohne lyrischen Anhauch, sind in Walter Scotts Naturschilderungen die seltenen Vergleiche und Bilder. So sagt er in „the antiquary“ bei Schilderung eines Sonnenuntergangs, daß sich die aufgetürmten Wolken von allen Seiten um die Sonne drängten, wie die Unfälle und Mißgeschicke um ein sinkendes Reich und einen fallenden Fürsten.

Im Drama sind ausgeführte Vergleichungen ein offenbarer Fehler, weil sie die innere und äußere Handlung hemmen. Auch die Rechtfertigung Hegels, daß ein Gemüt, das sich ihnen hingibt, sich dadurch als eine edle Natur zeige, die über der bestimmten Leidenschaft und Situation steht, scheint uns gesucht. Shakespeare ist zwar reich an Vergleichungen; aber diese Vergleichungen sind eigentlich nur aufgeblätterte Metaphern! Sie haben alle unmittelbare Schlagkraft, und niemals, selbst nicht in den Zuständen der Reflexion, läßt sich der große Dramatiker auf jene epische Vergleichungsweise ein, welche im Ausmalen der Nebenbestimmungen schwelgt. Jeder Zug ist zugleich eine schlagende Beziehung, und dadurch ist das Behagen der eigentlichen Vergleichung aufgelöst.

2. Die Metapher.

Die Metapher ist eine konzentrierte Vergleichung, bei welcher statt des Gegenstandes, der verglichen wird, unmittelbar derjenige gesetzt wird, mit dem die Vergleichung stattfindet — eine kühne Metamorphose der Phantasie*). Auf der Metapher beruht vorzugsweise Anmut, Kraft und

*) In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus supprimere, haec pro ipsa re dicitur. Quint. VIII. 6. 9.

Glanz der Rede*); wie sie selbst im gewöhnlichen Leben, in der Redeweise des Volkes, in den Ausbrüchen der Leidenschaft in Anwendung kommt, so strömt sie einer reichen Phantasie auch in reichem Maße zu, ohne Zwang und Gewaltsamkeit. Sie ist das dichterische Bild κατ' ἐξοχήν, und die überwiegende Mehrzahl der von den Dichtern angewendeten Bildern muß zu den Metaphern gerechnet werden. Wir haben oben gesehen, wie die Sprache selbst reich ist an inkarnierten Metaphern, die ihre sinnliche Blüte bereits gegen ihre geistige Bedeutung verloren haben; wir haben Adjektiva und Verba von metaphorischer Kraft erwähnt. Der naive Vorgang der Sprachentwickelung selbst beweist zur Genüge, daß die Metapher nicht eine leere Zierde des dichterischen Ausdruckes, sondern eine innere Notwendigkeit desselben ist. Schon die prosaische Rede kann durch die Metapher, wenn sie richtig und schlagend angewendet ist, an Energie und Kürze gewinnen. Sie ist eine geistvolle Abbreviatur, und die Schriftsteller, welche reich an Metaphern sind, gehören jedenfalls nicht zu den weitschweifigen. Für die Dichtung aber ist die Metapher die wahre Blume des Ausdruckes, nicht im Sinne eines müßigen, hineingewirkten und gestickten Schmuckes, sondern als der notwendige und schöne Höhepunkt seiner Entfaltung. Wozu, könnte man fragen, die Vertauschung des eigentlichen Ausdruckes mit dem uneigentlichen, da jener doch größere Klarheit und Deutlichkeit besitzt? Will die dichterische Rede sich bloß durch diesen äußerlichen Zierat von der prosaischen unterscheiden, sich künstlich über dieselbe erheben? Oder soll dieselbe Neigung der müßigen Phantasie, die sich im Erraten des Rebus und des Rätsels ein Fest bereitet, auch auf dem Gebiete der Dichtkunst durch die Metapher befriedigt werden? Nein, nicht äußerliche Rücksichten bestimmen den Dichter, die Metaphern in seinen Werken etwa so anzubringen, wie man bunte Laternen in einem illuminierten Garten an die Bäume hängt; auch wäre die Metapher fehlerhaft, die man wie ein Rätsel erraten müßte, die nicht ihre Bedeutung klar auf der Stirne trüge! Eine innere Nötigung treibt die Phantasie zu dieser Vertauschung von Bild und Bedeutung, zu dieser unmittelbaren Versinnlichung des Geistigen und Vergeistigung des Sinnlichen, zu dieser beziehungsreichen Verwechslung der Erscheinungen. Jedes Dichtwerk ist ein bedeutungsvolles Bild, und was das Dichtwerk im großen, ist die Metapher im kleinen.

*) Metaphora cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, um ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet docta, proprio tamen lumine eluceat. Quint. VIII. 6. 4.

Man kann die Metapher nur für überflüssig erklären, wenn man die Poesie für überflüssig erklärt. Ihre innere Notwendigkeit für den Dichter zeigt schon der Dichterprozeß selbst — oder wer wollte glauben, daß ein Shakespeare mühsam auf die Metapherjagd ausgegangen? Wer weiß nicht, daß der echte Dichter in Bildern denkt, daß sich ihm alles unter der Hand in Metapherngold verwandelt? Man wird uns Homer, Sophokles und Goethe als Dichter, die an Metaphern arm sind, anführen; man wird sie den orientalischen Poeten, den Hymnensängern und Propheten der Bibel, einem Aeschylos und Pindar, einem Calderon, Shakespeare und Jean Paul und den modernen Lyrikern, besonders der österreichischen Dichterschule, entgegenstellen, bei denen allen die Metapherflora in üppigster Blüte steht. Aber abgesehen davon, daß sich auch bei jenen großen Poeten Metaphern finden, die im streng plastischen und epischen Stil durch die Vergleichung und Personifikation ersetzt werden können, wird jede Dichtung, in welcher die Empfindung und besonders der Gedanke vorwiegt, die Metapher nicht entbehren können, wie auch Goethe in seiner metapherreichsten Dichtung „Faust" beweist! Die bloße Deutlichkeit des Gedankens, der sich nicht mit einem Bilde vermählt, würde zur unpoetischen Nüchternheit werden, und wenn auch die einfache Empfindung des Herzens sich ohne metaphorischen Schmuck mit großer Innigkeit aussprechen kann, so ist dies doch auf einen kleineren Kreis von Empfindungen beschränkt, die in ihrer allgemein gültigen Sittlichkeit uns, wenn sie nur erwähnt werden, mit feierlicher Rührung erfüllen. So einfach innig kann man mit Virgil die Gattin und das Vaterland besingen*); aber schon das naive Volkslied gebraucht, wenn es die Geliebte verherrlicht, beziehungsreichere Wendungen. Natürlich sprechen wir hier immer von der Metapher, die der Genius gebraucht mit Maß und Takt, ohne Überladung; denn ein sinnloses Aufeinanderhäufen derselben kann den künstlerischen Eindruck ganz aufheben. Was aber ihren falschen Gebrauch, ihre Schiefe und Mattheit betrifft, so werden wir hierüber im nächsten Kapitel sprechen. Hier genügt es, hervorzuheben, daß sich alle Vorzüge der Metapher in ihrer Schlagkraft zusammenfassen, indem Sinn und Bild wie von Ewigkeit an mit einander getraut werden. Solche Metaphern sind schöpferisch und sie bereichern den Sprachschatz. In äußerlicher Hinsicht belebt die Metapher den Ausdruck; sie dient zur Verstärkung besonders an Stellen des Affektes und der Leidenschaft, welche selbst eine Häufung der Metaphern vertragen. Entweder vertieft sich das Gemüt in eine Vorstellung, die es in eine Fülle von Bildern auseinanderlegt, oder sein Hinundherschwanken zwischen verschiedenen Vorstellungen prägt sich in diesem Wechsel der Bilder aus. Dann gibt die Metapher dem Ausdruck Adel, Würde und vor allem Neuheit, indem die geniale Phantasie gerade durch die Metapher sprachschöpferisch wirkt. Gegen die einfache Deutlichkeit des eigentlichen Ausdruckes gibt die Metapher eine höhere Klarheit, indem sie das Geistige, das bloß für den begreifenden Verstand deutlich ist, auch der Anschauung näher bringt, und statt der einfachen Innigkeit der Empfindung, die der eigentliche Ausdruck bezeichnen kann, eröffnet sie eine reichere Welt der Stimmung, die aus ihrem Bilde uns anweht. Schließlich kann sie auch als ein Erzeugnis der frei und üppig spielenden Phantasie, in einzelnen Gattungen, besonders im Phantastischen und Komischen, ihr gutes Recht haben, indem wir uns an der glänzenden Taschenspielerei des Witzes erquicken, der alle festen Dinge der Welt in seinem glänzenden Strom mit verflüssigt und, indem er eins in das andere verkleidet, durch diese bunte Fastnacht uns auf das Anmutigste beschäftigt. Es ist dies die letzte Konsequenz jener uns angeborenen Freude an aufgefundenen Ähnlichkeiten und Vergleichungen, die schon Aristoteles erwähnt, jener Freude, „einen Gegenstand im andern wahrzunehmen," die uns zugleich ein stolzes Gefühl von der freien Macht unseres Geistes gibt.

*) Man vergleiche z. B.
Te, dulcis coniux, te solo in litore secum
Te veniente die, te decedente canebat. Virg. Georg V. 465.
Sternitur infelix alieno vulnere, coelumque
Adspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos. Aen. X. 781.

Wir können vier Arten von Metaphern, je nach den Gegenständen, die mit einander vertauscht werden, unterscheiden. Die erste Art setzt einen sinnlichen Gegenstand für den andern, z. B. ein Wald von Masten, das Gold der Sonne, und ist besonders der naiven Dichtung eigen. In der Regel findet hierbei eine Art Standeserhöhung statt, indem eine Erscheinung aus einem niedern Kreise, z. B. aus dem unorganischen Leben, in einen höheren, in das organische hinübergepflanzt wird, z. B. „die Schärfe meines Schwertes frißt das Hirn des Löwen und trinkt dunkles Blut des Mächtigen." „Parturiunt montes." Horaz. „Die Woge bäumt sich am Gestade." Ossian. Doch ist dies nicht immer der Fall. So singt Heine:

Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein —

und spricht vom vollblühenden Mond.

Wo dichtgewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten.
Sommernachtstraum.

Ich trage das Schwert auf der Schulter, schlafend in seiner blaßroten Scheide.
Mrichchakati, Akt I.

Longfellow nennt die Blumen:

Kinder im Wald verirrt und bedeckt mit Blättern im Schlummer.

Dort steht auf dem Felsen die Distel,
Und sie schüttelt im Winde den Bart,
Ihr schwellend Haupt senkt nieder die Blume
Und wogt zu Zeiten im Lufthauch. Ossian.

Der Sonnenbogen wölbt
Sich auf dem Gießbach noch mit Himmelsfarben,
Und dieser Silbermasse wallende Säule,
Die jäh und senkrecht von der Klippe stürzt,
Wirft ihre Linien schäumenden Lichts dahin.
Byron, Manfred.

Neigt sich herüber das Mondgesicht,
Lieblich, ein schlafendes Sonnenlicht.
Lingg.

Horch, von den Zweigen träuft der Vögel Sang.
Anastasius Grün.

Hierher gehören jene metaphorischen Spielereien der spanischen Dichter, in denen Erd' und Himmel, Erd' und Wasser, Blumen und Wellen, Sterne und Blumen mit einander verglichen und vertauscht werden, wie z. B. bei Calderon:

Keimend aus der Erde Grüften
Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Buntgefärbt die Blumen liegen,
Welche Sterne sind den Lüften.

Schon der indische Dramatiker Sudraka sagt:

Des Äthers Lotosaugen schließen sich! Mrichchakati.

Ähnliche Spielereien mehr metaphysischer Art finden sich bei Paracelsus: „Jeder Stern am Himmel ist ein geistiges Gewächs, dem ein Kraut bei uns auf der Erde entspricht, und zieht durch seine Kraft das ihm entsprechende Kraut auf der Erde an und jedes Kraut ist daher ein irdischer Stern und wächst über sich dem Himmel zu."

Die Zinnen die mit Wolken üppig buhlen.
Shakesp., Troil. und Kressida.

Die ganze Welt als „Blumenkelch" stellen oft die Orientalen dar:

Gott schuf das Rosenbeet des Weltenalls mit Prangen
Und hat's im Blumenkelch des Raumes aufgehangen.
Hervor aus diesem Blumenbeete glüten
An jedem Zweige andre Blum' und Blüten.
Dschami.

Victor Hugo nennt die Morgenröte ein „himmlisches Auge", welches am Horizont sein Augenlid mit den Goldringen öffnet.

Die zweite Art der Metapher vergeistigt das Sinnliche, indem sie der Natur menschliche Empfindungen, Affekte, Thätigkeit und Zwecke unterschiebt, z. B. der Sturmwind zürnt. Diese Metapher ist die einfachste und konzentrierteste Personifikation. Überreich an ihr sind die orientalischen Dichter, die Sänger der Bibel, Ossian und viele moderne Dichter, z. B. Lenau und Grün. Der Aufschwung der Hymne und Ode braucht diese Metapher ebenso, wie das stimmungsvolle Gedicht, das in das Naturbild die Seele des Dichters hineinzaubert! Wie beseelen die hebräischen Poeten die Welt mit ihrem Hymnenschwung! Die Erde freut sich; die Menge der Inseln ist fröhlich! Jesaias läßt die Wüste die Einöde, die Anger sich freuen, die Tiefe herbeirufen die Tiefe mit dem Schall ihrer Fluten. „Die Pest ging vor ihm her; die Wasser sahen dich und erschraken; die Berge sahen dich und zitterten." Hierher gehören Wendungen, wie der fundus mendax des Horaz und zahlreiche von uns im vorigen Kapitel angeführte Adjectiva:

Das sterbende Feuer erlosch! Ossian, Karrikthura.

Ich sah'
Auf den blaugeschlängelten Atha herab
Von seinem wandernden Nebel. Ossian, Temora.

Sieh die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüberrücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!
Goethe, Faust.

Es schweigt der Wind, es flieht der Stern.
Goethe, Faust.

Scheu floh der Pfad die ungeweihten Tritte,
Entschlüpfend in des Dickichts wirre Nacht. Lenau.

Wo das Erdbeben schlummert
Auf feurigem Pfühl. Byron, Manfred.

Die Thäler singen und die Höhen schweigen,
Die Tannen schauern in der Felsenkluft.
Meißner.

Die Lohe klettert rascher als der bes..
Matrose schon das Takelwerk hinauf.
Kruse, Wullenwever.

Das ist des Zephyrs Atemholen,
Er küßt die wilden Rosen wach. Rittershaus.

Das Meer — wie grausam groß, wie grau.
Felix Dahn.

Rechts hinüber lag der grämlich
Alte Giebel. Wilhelm Jensen.

Nur eine Quelle mit Zaudern
Rieselt noch durchs Gebüsch.
Heinrich Leuthold.

Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergebnen Mühn.
Friedrich Rückert.

Die dritte Art der Metapher versinnlicht das Geistige, indem sie den Affekt der Leidenschaft, die Empfindung, den Gedanken in ein sinnliches Bild kleidet, z. B. der Glanz des Ruhms die Säule des Staates. Diese Metapher wird vorzugsweise in der Gedankenpoesie und im Drama ihren Platz finden, indem sowohl der tiefere Gedanke im Bestreben sich anschaulich zu machen, als auch die Sprache der Leidenschaft zu ihr greifen wird:

Der Lichtstrahl der Freude stieg auf in der Brust mir.
Ossian, Temora.

Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an
Zu oft noch, eh' die Knospe sich erschließt,
Und in der Früh' und frischem Thau der Jugend
Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.
Shakespeare, Hamlet.

Der Morgenthau der Ideale hat sich zum grauen kalten Landregen entfärbt. Jean Paul, Titan.

Ew'ge Jugend grünte mir ums Haupt.
Grillparzer, Sappho.

Was die Ameise Vernunft in Jahren zu Haufen schleppt, jagt in einem Hui der Wind des Zufalls zusammen. Schiller, Fiesco.

Nicht länger wird um jedes Saatenfeld
Ein Wald von Speeren immer starren müssen,
Freiheit und Frieden werden dann der Welt
Vom rotgeweinten Aug' die Thräne küssen.
Rittershaus.

Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.
Schiller, Jungfrau von Orleans.

Und vor ihm schlägt ein werdendes Jahrtausend
Die morgenhellen Wimpern auf.
Graf Schack.

Doch da draußen blüht und strahlt
Noch die große schöne Lüge.
Jensen.

Die Seele, die melodisch einst erbebte,
Wurd' ein verstimmt', entsaitet' Instrument.

Doch wie der Gram, mein täglicher Begleiter,
Mir auch die Stirn gepflügt mit seinem Pflug.
Leuthold.

Die vierte Art der Metapher setzt ein geistiges Bild für das andere. Indem sie die Sphären des geistigen Lebens vertauscht, eröffnet sie freiere Perspektiven. Da es ihr indes an Anschaulichkeit gebricht, so findet sie in der Poesie nur selten Anwendung:

Noch war mein Namen nicht der Welt zur Beute,
Die selten fühlt und oft so lieblos richtet. Platen.

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß. Goethe, Faust.

In diesen Beispielen sind Bilder aus der Sphäre des Krieges auf andere geistige Kreise übertragen. Häufiger Gebrauch dieser Bilder gibt der poetischen Diktion etwas Verschwommenes, da jeder Halt für die Anschauung fehlt. Sie sind eine Eigentümlichkeit des Klopstockschen Stiles, welche von Mendelssohn gerühmt wird, in der That aber wesentlich dazu beiträgt, der Darstellung des Messiasdichters eine ungesunde Überschwenglichkeit zu geben, z. B. in der Ode „die höhern Stufen":

Dieser Unsterblichen Leib glich heiteren Düften, aus denen
Sanfter Schimmer sich goß, ähnlich dem Blick
Deß, der Wahres erforscht oder, Erfindung, sich
Deiner seligen Stunde freut.

Auf den ersten Anblick scheint hier Sinnliches mit Sinnlichem, der „Schimmer" mit dem „Blick" verglichen; doch ist dies nur Täuschung. Es sind Gestalten aus dem Geisterreich, denen hier Thaten aus dem Reich des Geistes zur Seite gestellt werden. Das tertium comparationis ist geistiger Art und verliert sich ganz ins Form- und Anschauungslose.

3. Die Personifikation.

Die Personifikation (Prosopopöia) ist dasjenige Bild, welches dem menschlichen Gemüt am nächsten liegt, und dessen sich schon die Wilden und Kinder bedienen. Ein Kind, das den Tisch, an dem es sich gestoßen, anredet und schlägt, personifiziert das tote Möbel, indem es dasselbe wie ein lebendes Wesen behandelt. Durch die Personifikation

legen wir also abstrakten Begriffen oder leblosen Dingen und Naturerscheinungen Eigenschaften, Thätigkeit und Sprache bei, wie sie nur der bestimmten menschlichen Individualität zukommen. Von diesem Bilde darf man nicht gering denken; denn es ist die Formel der Phantasie, aus welcher die meisten Religionen hervorgegangen sind. Da es den höchsten Grad anschaulicher Belebung enthält, so hat man es mit Unrecht, dem Beispiele der alten Rhetoriker folgend, zu den Figuren gerechnet; doch diese rechneten zur Personifikation auch schon das Verfahren des Redners, Historikers, Dramatikers und Epikers, welcher andern Personen durch die Rede, die er ihnen in den Mund legt, persönliches Leben und Charakterbestimmtheit gibt.

Wir können drei Arten der Personifikation unterscheiden: die metaphorische, die allegorische und die mythologische.

Die metaphorische ist im Keim schon in der zweiten Art der Metapher enthalten und Nichts, als ihre weitere Ausführung. Sie haucht Dingen der Sinnenwelt und Erscheinungen der Natur ein persönliches Leben ein. Wie jedes weiter ausgeführte Bild, hat man auch sie eine „Allegorie“ genannt. Die einfachste Art, das Beilegen einer persönlichen Eigenschaft: der brüllende Sturm, der schweigende Strahl der Sonne (Ossian), die Erde dürstet nach Regen, haben wir schon oben berührt. Die weitere Ausführung legt dem sinnlichen Ding eine menschliche Thätigkeit bei, welche durch mehrere Momente hindurchgehen und ein an Zügen reicheres Bild entrollen kann. So personifiziert Mörike die Nacht:

Bedächtig stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die gold'ne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn u. s. f.

und den Fluß:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!
Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

So geht es mehrere Strophen durch; lebendig ist besonders noch die folgende:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um,
Und mühst dich, es zu sagen;

Du eilst so sehr und läufst so sehr,
Als müßtest du im Land umher
Ich weiß nicht wen drum fragen. —

Meißner singt:

In der Schlucht der Bergstrom tost,
Winkt, als wie mit weißen Händen:
Komm', o komm', und trinke Trost!

Jensen sagt:

Kommt, ihr Träume, leichte Spinner,
Webt des Waldes süße Wunder
Um die holdberückte Stirn.

Bei Lipiner heißt es:

Unerschüttert
Lustwandelten die Sterne
Tief unter dem Gewölk.

Der höchste Grad der metaphorischen Personifikation ist derjenige, wo der personifizierten Erscheinung nicht bloß menschliche Thätigkeit beigelegt, sondern wo sie selbst redend eingeführt wird, wie z. B. die Pest in jenem düsterkräftigen Gedicht von Hermann Lingg, „der schwarze Tod“:

Erzittre, Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest;
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande.
Ich komme von Ägyptenland
In roten Nebelschleiern,
Am Nilusstrand im gelben Sand
Entsog ich Gift dem Wüstenbrand
Und Gift aus Dracheneiern.

Diese Art der Personifikation verleiht dem Bilde und dem Ausdrucke die höchste Lebendigkeit und ist echt dichterisch. Von den beiden folgenden Arten läßt sich dies nur mit Einschränkungen behaupten.

Die allegorische Personifikation, die eigentliche Allegorie, verwandelt abstrakte Begriffe in Personen und gehört wesentlich der Skulptur und Malerei an. Der Begriff, z. B. die Tugend, die Hoffnung, der Glauben, die Sünde, wird zur Gestalt, und zwar zur menschlichen Gestalt. Diese Gestalt aber ist an und für sich unfähig, jenen Begriff auszudrücken; die Bedeutung flüchtet daher in das Attribut, in irgend eine beigegebene Äußerlichkeit, durch deren Andeutung die Phantasie erst auf den rechten Weg geführt wird, was sie sich bei dem Ganzen zu denken hat. Die Gerechtigkeit erhält eine Wage und Binde, der Tod ein Stundenglas und eine Sense. Anders verhält es sich mit folgender Stelle

zeichnung figurieren zu lassen, sodaß uns der Held selbst auf einmal die romantische Kunst bedeuten soll! Das gehört in die Hexenküche des altgewordenen Goethe, der wohl verstand, seinen Auslegern ein allegorisches Hexeneinmaleins vorzudeklamieren! Dante war mit seinen scholastischen Allegorieen freilich mit schlimmem Beispiele vorangegangen, indem er das herrliche Weib seiner vita nuova in die „Theologie" verhimmelte! Nicht viel glücklicher war Milton in seinen Allegorieen z. B. von Tod und Sünde, und Voltaire setzte gar den seinigen in der Henriade ein hölzernes Flugwerk an. Auch in Jordans „Demiurgos" herrscht zum Teil eine nach den großen Mustern geordnete, allegorische Verwirrung, und nur die utopische Idylle des „Nirgendheim" macht einen erheiternden Eindruck.

Die dritte, die mythologische Personifikation, verwandelt die sinnliche Erscheinung und die Idee in eine göttliche Persönlichkeit von individueller Lebenskraft, in welcher das Bild nicht, wie in der Allegorie, auf die Bedeutung hinweist, sondern dieselbe unmittelbar enthält. Nachdem die Religionen aus dem Kreise der gährenden Natursymbolik herausgetreten, in welcher Bild und Bedeutung sich nicht deckten, traten sie in das Stadium der Personen bildenden Mythe, welches vor allen durch die griechische Kunstreligion repräsentiert wird. Die Phantasie der Künstler wurde religiösschöpferisch; Homer und Hesiod schufen den Griechen ihre Götter. Jene lebendige Beseelung der Welt durch diese höchste Art der Personifikation hat Schiller in den „Göttern Griechenlands" zugleich geschildert und angewandt:

Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand sich einst um Hülfe,
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx' Klage tönt aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.
Jener Bach empfing Demeters Zähre,
Die sie um Persephonen geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere —
Ach! umsonst den schönen Freund!

Doch auch neuere Dichter können, besonders in größeren gedankenvollen Schöpfungen, dies Bild nicht entbehren. So ist der Erdgeist im „Faust," so sind die Geister in Byrons „Manfred" keine Allegorieen, sondern personifizierte Natur- und Gedankenmächte. So hat Hermann

Lingg in seinen „neuen Gedichten" Niobe als die „Völkermutter" personifiziert und die Gestalt der griechischen Sage zu einer allgemeinen menschlichen Bedeutung vertieft. Shelley personifiziert den Geist der Natur:

Geist der Natur! Du Leben
Endloser Myriaden rings im All;
Du Seele jener mächt'gen Sphären,
Die wandellos den Himmelspfad durchziehn;
Geist jenes kleinsten Wesens,
Das in dem Sonnenstäubchen
Des Frühlings lebt und wohnt:
Der Mensch gleich allem, was da hülflos webt,
Erfüllt bewußtlos deinen Willen.

Eine niedliche, wie aus Elfenbein geschnitzte Personifikation ist die „Königin Mab" des Mercutio.

Auch die hebräische Poesie gibt ihrem persönlichen Gotte eine Fülle persönlichen Lebens. Alles, was die Theologie „Anthropomorphismen" nennt, muß die Aesthetik in unser Bild einreihen. Die Psalmen und Propheten sind reich an großen und erhabenen Bildern, in welchen die Naturerscheinungen als Thaten des persönlichen Gottes dargestellt werden:

Da bebte die Erde,
Die erschütterte Erde,
Es wankten die Füße der Berge,
Sie erzitterten seinem Zorn.

Es schnaubete Dampf empor,
Verzehrende Glut
Entströmte seinem Mund in der Wetter Schlag.

Er neigete die Himmel
Und fuhr herab,
Und Dunkel war
Unter seinen Füßen.

Er schwebete auf Cherubim!
Er flog einher
Auf Fittigen des Sturmes u. s. f.
(17ter Psalm nach Stolberg.)

4. Die Hyperbel.

Die Hyperbel ist das Bild, das die Erscheinung über das Maß der sinnlichen Wahrheit hinaus vergrößert, um dadurch den Gedanken zu erheben und zu verstärken. Die Neigung zum Hyperbolischen ist der menschlichen Natur angeboren; es liegt ebenso vielen gewöhnlichen Höflich-

keitsformen zugrunde, wie es einer lebhaften Empfindung, einer glühenden Leidenschaft, jedem von seinem Gegenstand durchdrungenen Gemüt stets zu Gebote steht. Die Hyperbel setzt allerdings eine Versündigung gegen die sinnliche Wahrheit voraus, welche eine Bedingung der künstlerischen Schönheit ist; aber mit der erregten Seele wachsen auch die Dimensionen ihrer Bilder, und der Vergrößerungsspiegel der Begeisterung und der Leidenschaft zeigt jedem, der hineinsieht, dasselbe Bild. Diese subjektive Wahrheit hat in der Poesie dasselbe Recht, wie die objektive. Je heftiger die Leidenschaft, desto grandioser werden ihre Hyperbeln.

Wir unterscheiden zunächst die naive Hyperbel von der Hyperbel der Reflexion. In der naiven Hyperbel glaubt die Phantasie selbst an das Übermaß der Erscheinung und stellt dies ohne jeden Zusatz als selbstverständlich hin. Diese Hyperbel finden wir in der Symbolik der orientalischen Religionen, besonders der indischen, welche durch diese Übertreibungen des Bildes das Göttliche würdig darzustellen glaubten. Hierher gehören jene hyperbolischen Zahlen der indischen Mythologie. Hundert Jahre lang liegt Sivas mit Umâ in ehelicher Umarmung; Sagaras hat 60000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kommen; Ansumao unterwirft sich 32000 Jahre lang den strengsten Büßungen auf dem Gipfel des Himavân. In ähnlicher naiver Weise rühmen die großen nationalen Volksepen ihre Helden:

Was hat er nicht vollbracht! Bis an die Wogen
Des Meers von Tschin wirft einen Pfeil sein Bogen.
Das Krokodil im tiefsten Wasserschlunde,
Der Panther stirbt vom Hauch aus seinem Munde.
Firdusi.

Ihn ergötzte die blutige Schlacht,
Sein Arm war ein Donner des Himmels.
Ossian.

Da stürmte heran so dunkel und tief
Mit allen Rossen des Karos Heer,
Vor seinem Laufe versiegen die Bäche,
Die Erde dröhnt und zittert umher. Ossian.

Diese naive Hyperbel gehört mehr der Schilderung an. Die Hyperbel der Reflexion aber ist unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft, die indes in ihren heftigen Ausbrüchen doch immer einen Schatten von Kritik bewahrt, indem sie das übertriebene Bild nicht direkt, sondern bedingungsweise hinstellt. Auch die Reflexionshyperbel findet sich häufig in der orientalischen Poesie. So heißt es im indischen Drama „Mrichchakati" von einem losgelassenen Elefanten: „Er zeigte sich nach Ujayin hineinlaufend, alles mit seinen Füßen und Zähnen und dem Rüssel vernichtend,

als wenn die Stadt ein großes Becken voll Lotosblumen gewesen wäre." Und an einer andern Stelle des uralten Dramas heißt es:

Ich glaube wirklich,
Es löst das ganze Firmament sich auf;
Von Indras heißem Donnerkeil zerschmolzen,
Fällt es in unerschöpften Strömen nieder.
Mrichchakati V.

Dieser Art sind die meisten Hyperbeln bei Shakespeare. Die Phantasie beschreibt einen Kreis von unmöglichen Voraussetzungen, und nachdem sie so die Ansprüche der sinnlichen Wahrheit ein für allemal abgewiesen, ergeht sie sich frei in ihrem hyperbolischen Schwung. So phantasiert die Liebesleidenschaft von Romeo und von Julie in die Sternennacht hinein. Romeo sagt:

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt und bittet Juliens Augen
In ihren Kreisen unterdes zu funkeln.
Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlitz — würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug'
Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen?

Julie bleibt in ihrem späteren Monolog die hyperbolische Antistrophe nicht schuldig:

Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gib
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zerteil' in kleine Sterne ihn.
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt.

Diese Hyperbeln, für welche Calderon und die orientalische Lyrik zahlreiche Beispiele geben können, gehören der zergliedernden Sophistik der Leidenschaft an, dem Scholastizismus der Liebe, der Empfindung, die ihr Übermaß in ein freies Spiel der Phantasie ergießt.

So sagt auch Grillparzer in der „Sappho":

Das ganze Leben als ein Edelstein
Am Halse hängt der neugebornen Liebe.

Die stumme Kritik des Unmöglichen spricht sich in jenen zahlreichen Hyperbeln aus, in denen ein „wenn" und „eh'" das übertriebene Bild erläutert. So wenn Richard II. sagt:

Die Erde fühlt und diese Steine werden
Bewehrte Krieger, eh' ihr echter König
Des Aufruhrs schnöden Waffen unterliegt.

Mortimer in der „Maria Stuart" sagt:

Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserflut
Herwogend alles Athmende verschlingen —
Ich achte nichts mehr — eh' ich dir entsage,
Eh' nahe sich das Ende aller Tage.

In Massingers „Herzog von Mailand" sagt Sforza, indem er eine bekannte Hyperbel des Horaz weiter ausführt:

Und mag der Erde Grund zusammenstürzen,
Und mag des Himmels glanzvoll Aug' erblinden,
So unterstützt, werd' ich auf den Ruinen stehn
Und rings ein neues Leben suchen.

Und wie Sforza die Liebe zu seiner Gattin, auf die er sich stützt, in dieser Hyperbel ausdrückt, so Dunois die Hoheit der Jungfrau:

Denn alle Fürstentrone, aufeinander
Gestellt, bis zu den Sternen fortgebaut,
Erreichten nicht die Höhe, wo sie steht
In ihrer Engelsmajestät!

Eine ähnliche Wendung der Reflexionshyperbel ist: mir ist, als ob:

Denn mir ist
Als ob der Wüste unmitleid'ge Scharen,
Des Meeres Ungeheuer mich umständen.
Braut von Messina.

oder die Form des Wunsches:

Daß er noch lebte!
Ich gäb ein Indien dafür —
Don Carlos.

O ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! — — o daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht in das Treffen zu führen! Räuber.

Aus allen diesen Beispielen ersehen wir sowohl, daß die Reflexions-Hyperbel ungezwungen aus dem Pathos der Leidenschaft, der Liebe, des Schmerzes, des Zornes hervorgeht, als auch, daß sie stets ein stilles Bewußtsein der Übertreibung beibehält, indem sie dieselbe in die Form einer unmöglichen Bedingung, eines unmöglichen Wunsches kleidet.

Naive Hyperbeln sind bei den neuen Dichtern seltener; doch kommen sie u. a. häufig bei den neuen Kraftdramatikern vor, deren Originalität nicht vor Geschmacklosigkeiten und Ungeheuerlichkeiten zurückbebt. Hier ist

der ganze dramatische Stil mit ihnen getränkt. So legt Grabbe oft in ein einziges Wort eine grandiose Hyperbel:

Die Windsbraut hat
Den Ocean entwurzelt.

Hebbel schildert in der „Judith" die Schönheit der Heldin:

Holofernes: Was für eine Art Weib!

Der Hauptmann: Herr, jeder Augenblick, daß du sie nicht siehst, ist ein verlorner.

Hebbels Helden und Heldinnen gewinnen einen übermenschlichen, überkräftigen Zug durch die ihren Reden bis zur Unlösbarkeit eingeschmolzene Hyperbolik. Es wird bei ihm nicht bloß die Diktion, sondern auch der dramatische Charakter durch die Hyperbel bestimmt. So phantasiert Holofernes: „Den Holofernes töten, auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht, eine Unsterblichkeit im Keim erdrücken u. s. f." Die großen Charaktere Hebbels erhalten dadurch etwas renommistisch Aufschneidendes. Graf Bertram in der „Julia" wiederum vertritt den Weltschmerz, der in Hyperbeln der Verwesung schwelgt und eine Analyse, zu welcher der Raum dieses Werkes nicht ausreicht, würde leicht ergeben, wie die visionären Reden der Brunhild auf ihrem Zaubereiland und Etzels Phantasieen von einem kometarischen Weltritt nichts anderes sind als hyperbolische Allegorieen.

Dasselbe gilt auch von den Worten Brunhilds in der Geibelschen Dichtung:

Brich herein denn, Götterdämm'rung, und durch Rauch und Trümmerfall
Stürmt empor, ihr Abgrundsriesen! Stieb in Aschen, Sonnenball!
Nacht, uralte, ström' in Wogen schwarz und uferlos herauf!

Der pathetische Stil ist an Hyperbeln reicher, als der plastische, die Ode reicher, als das Lied, die Tragödie reicher als das Epos! Am häufigsten finden wir sie bei allen orientalischen Poeten, bei den begeisterten Sängern der Bibel, bei Calderon, Shakespeare, Schiller, Victor Hugo, und, wie schon erwähnt, bei unsern Kraftdramatikern von Lenz und Klinger bis zu Hebbel und J. L. Klein. Goethe ist arm daran da der plastische Stil der Schönheit diese gewaltsame Expansion des Bildes nicht verträgt. Darum sind auch die antiken Schriftsteller und Dichter mit Hyperbeln sparsam, und der römische Dichter, bei welchem sie sich am häufigsten finden, Lucan, gehört nicht zu den glänzendsten Vertretern seiner Litteratur. Ebenso wie dem Erhabenen wird die Hyperbel auch dem Komischen unentbehrlich sein, ja auch die Hyperbel der Erhabenheit schlägt ins komische um, wenn das vergrößerte sinnliche Bild die Idee nicht mit vergrößert. Eine Schreibart, in welcher das Hyperbolische über-

wiegt und unglückliche Hyperbeln sich mit glücklichen vermischen, wird daher schwülstig erscheinen müssen. Doch gerade jeder mißlungene Sprung des Erhabenen wird das Komische mit einem Beispiele und mit einer Lehre bereichern. Shakespeare und Jean Paul geben zahlreiche Beispiele komischer Hyperbeln:

Er machte schon Komplimente mit der Brust
seiner Mutter, eh' er sog." Hamlet.

Ich will das Zauberwort einer günstigen Rezension einem knirschenden Wehrwolfe vorhalten: — sofort steht er als ein leckendes Lamm mit quirlendem Schwänzchen vor mir. Titan.

Donne sagt in seinen „Satiren" von einem eingebildeten großen Linguisten:

O hätte einen Dragoman wie euch
Das Schicksal einst nach Babel hingesendet:
Kein Zweifel ist's, es stand der Turm vollendet.

Der jämmerliche Kerl, dessen Kopf bei Sonnenuntergang niedriger hängt als seine Hacken. Mrichchakati II.

Dein Kopf steht so wackelig auf dünnen Schultern, daß ein verliebtes Milchmädchen ihn herunterseufzen kann. Shakespeare, Maß für Maß.

5. Die Metonymie.

Die Metonymie, ein bei weitem farbloserer und unbedeutenderer Tropus, als die vorhergehenden, ist von den alten Rhetorikern mit einer erschreckenden Ausführlichkeit behandelt worden; ja sie haben, damit nicht zufrieden, einzelne Unterarten der Metonymie, wie z. B. die Synekdoche, wieder zu selbständigen Tropen gestempelt, um ihrer unerschöpflichen Kasuistik das Vergnügen zu gönnen, mit neuen Aufzählungen wieder von vorn anzufangen.

Die Metonymie setzt einen Gegenstand für den anderen nicht wegen der Ähnlichkeit, wie die Metapher, sondern wegen der Nähe der Beziehungen, in denen beide zu einander stehen. Sie setzt daher eine geistige oder sinnliche Nähe voraus, während die Metapher das entlegenste Bild für ihren Gegenstand setzen kann. Die Metonymie steht dicht an der Grenze, wo das Bild zur grammatischen Figur erblaßt. Sie kann daher niemals die Eigentümlichkeit einer besonderen Dichtart, eines besonderen Dichters bilden; sie findet sich zerstreut in den verschiedensten Werken der Dichter, Redner und Historiker und ist zum Teile selbst in der gewöhnlichen Umgangssprache im Schwang. Wer z. B. sagt: „ich lese Schiller," statt „Schillers Werke," oder: „Napoleon gewann die Schlacht," statt „sein Herr oder seine Soldaten," oder „den Beistand des

Himmels anrufen" statt „den Beistand Gottes" hat sich einer Metonymie im Sinne der alten Rhetoriker schuldig gemacht. Sie nannten Metonymie den Tropus, welcher die Ursache für die Wirkung und umgekehrt, das Zeichen für die bezeichnete Sache, den Ort für die Sache, welche darin enthalten ist, das Werkzeug für den Träger des Werkzeuges, den Besitzer für die besessene Sache, den Feldherrn für die Soldaten u. s. f. setzt, Synekdoche dagegen den Tropus, der das Ganze für einen Teil oder einen Teil für das Ganze, die Gattung für die Art oder die Art für die Gattung, das Abstraktum für das Konkretum oder das Konkretum für das Abstraktum, die Einzahl für die Mehrzahl oder umgekehrt anwendet. Man sieht, daß die Unterscheidung ganz willkürlich ist und daß beide Tropen unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

Die Lebendigkeit, die dieser Tropus der Beziehungen gewährt, beruht nicht bloß auf der größeren Anschaulichkeit; denn sonst würde er nicht auch die Gattung für die Art und das Abstraktum für das Konkretum setzen; sondern sie geht aus der erhöhten Thätigkeit der Phantasie hervor, welche, indem sie zwei Bestimmungen für einander setzt, beide zugleich schaut und dadurch sowohl den Gedanken, als auch das Bild bereichert. Wenn ich die Wirkung für die Ursache setze und z. B. sage: Schatten um ein Landhaus pflanzen, für Bäume, so sieht meine Phantasie in den Schatten zugleich die Bäume mit, die sie verbreiten. Sag' ich „tausend Säbel" für „tausend Soldaten," so seh' ich die Soldaten gleichzeitig mit, habe aber an den Säbeln alsbald einen lebendigeren sinnlichen Halt. Wenn ich mit Lamartine in „la chûte d'un ange" von der reizenden Daïdha sage: le doux philtre animé qui dort là sous mes pieds, so ist dies ebenfalls mehr eine Metonymie als eine Metapher. Der Anblick eines schönen Mädchens übt dieselbe Wirkung aus, wie ein Liebestrank; bei gleichen Wirkungen ist eine Ursache für die andere gesetzt; es ist eine Nähe der Beziehungen. Die erhöhte Wärme der Ideen-Assoziation, welche durch die Vertauschung der Beziehungen hervorgeht, gibt diesem Tropus sein dichterisches Recht.

Da indes die Beziehungen unter den Dingen so zahlreich sind, daß sie sich nicht klassifizieren lassen, so ist auch die Klassifikation dieser bildlichen Wendungen eine müßige Arbeit. Man kann nur zwei große Klassen bilden:

1. Die eigentliche Metonymie, welche sinnliche Beziehungen vertauscht, indem sie für einen Gegenstand den andern setzt, der durch ihn, neben ihm, in ihm, vor ihm u. s. f. existiert. Pindar spricht in der

neunten nemäischen Ode von der kühnen Rede beim Weinkrug, wo das Gefäß für den in ihm enthaltenen Wein gebraucht wird, Schiller sagt:

Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus —
Ehe das dritte Morgenrot scheint,
Hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint.
Vom Meißel beseelt redet der fühlende Stein. —
Aus der Wolke quillt der Segen.

Zeus ist hier für Himmel, Morgenrot für Tag, Stein für das Bildwerk, Segen für den segnenden Regen gebraucht.

Eine Metonymie liegt auch in den folgenden Versen:

Süß von Wärme durchströmt und geblendet in wonnigem Wohllaut,
Hoch in das schimmernde Blau wiegt uns der Fittich des Weih's,
Senkt uns kreisend hinab in den Duft buntleuchtenden Berghangs.
Jensen.

Hier wird die Wirkung für die Ursache gesetzt: der Flug des Weihes ruft solche Empfindungen in uns hervor, daß wir selbst mit ihm zu fliegen scheinen.

2. Die Synekdoche als Vertauschung logischer und grammatischer Beziehungen, wobei die oben angeführten Bestimmungen der Rhetoriker gelten können. Hierher gehört auch die Wendung, welche das Adjektivum in ein Substantivum verwandelt:

Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken. Schiller.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im altertümlichen Saale,
Saß König Rudolphs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle. Schiller.

In Lamartines „la chûte d'un ange" sagt der Häuptling des wilden Stammes, nachdem er die Kinder Cedars und Daïdhas gefunden, ohne zu wissen, wer die Eltern sind, zu den Müttern, die sie stillen wollen:

Laissez vos maîtres seuls décider de leur sort,
Et s'ils doivent mourir, n'allaitez pas la mort.

La mort steht hier für die Sterbenden, die Todgeweihten, das Abstraktum für das Konkretum.

Das Setzen des Abstraktums für das Konkretum geht leicht in die Personifikation über:

Dürrer Mord
Schreitet gespenstisch!
Shakespeare, Macbeth.

Die Vertauschung des Singular und Plural, die ebenfalls als eine

Synekdoche bezeichnet wird, bildet ungezwungen den Übergang zu den Figuren. Sie gehört eigentlich zu den poetischen Lizenzen, welche die Sprache mit neuen Wendungen bereichern, die aus einer in der Prosa nicht verstatteten Vertauschung grammatischer Formen hervorgehen. Ihre Anwendung ist sehr häufig in der neuen Lyrik:

Wie heiß auch meine Sonnen lohten,
Sie weckten späte Rosen nur. Meißner.

Les vélours diaprés.
Lamartine, la chûte d'un ange.

Täuschende Schimmer
Winken dir immer. Matthisson.

Weihrauch wagt nur leise Hauche.
Sallet.

Die eh'rnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt auf jener Kirche ragen. Platen.

Im Osten starb der große Chan,
Auf Indien's Zimmetinseln
Starb Negerfürst und Muselmann.
Lingg.

B. Figuren.

Die Figuren sind bestimmte Schemata der Rede, in denen sich ein Gefühl, eine Stimmung, ein Gedanke kristallisiert. Sie erhöhen nicht, wie die Bilder, die Anschaulichkeit; es sind nur Wort- und Gedankenstellungen, welche den Ausdruck lebhafter und schärfer machen. Die Bilder gehören der Phantasie an, die Figuren dem Gemüt oder Verstand. Die alten Rhetoriker sind unerschöpflich in der Aufstellung und Definition von Figuren, indem sie jede Abweichung von dem herkömmlichen Geleis der Grammatik und Syntax mit einem stolzklingenden Namen taufen. Wir greifen aus dem reichhaltigen Schatze nur diejenigen heraus, welche für die Dichtkunst von besonderer Wichtigkeit sind:

1. Die Ausrufung, die in den alten Sturm- und Drangtragödieen z. B. Klingers das ganze Pathos der Leidenschaft naturwüchsig ersetzen sollte! Höchst frostig ertönt in den modernantiken Schauspielen das: ihr Götter! beim Zeus! u. s. f., weil uns diese Ausrufungen an eine ganz andere Weltanschauung gemahnen. Shakespeare ist in seinen pathetischen Szenen reich an Ausrufungen, die oft der grelle Aufschrei der inneren Leidenschaft, des inneren Kampfes sind:

Lear.
Pest, Rache, Tod, Vernichtung!
Was feurig? was Gemüt? Ha Gloster, Gloster!

und später:

Weh' mir, mein Herz, mein schwellend Herz, hinunter!

2. Die Frage, als Ausbruch des Affektes:

Ich frage, gibt es einen Gott? Was — dürfen
In seiner Schöpfung Könige so hausen? Schiller.

3. Die Anrede, Apostrophe, in welcher der Keim und erste Ansatz zur dichterischen Personifikation verborgen liegt:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Thäler!
Schiller.

O Morgenduft auf dunklen Wäldern,
O Maienwonne, Sommerluft!
O Lerchensang auf grünen Feldern,
Wie sehnt nach euch sich meine Brust! Prutz.

O Meer im Abendstrahl,
An deiner stillen Flut
Fühl' ich nach langer Qual
Mich wieder fromm und gut. Meißner.

4. Die Wiederholung, durch welche der Ausdruck an Kraft gewinnt, besonders die Anaphora, die Wiederholung der Worte am Anfange. Die Epiphora, die Wiederholung der Worte am Ende der Rede, bildete sich in der Lyrik zum Refrain aus. Die Grammatiker haben, je nach der Stelle, an der sich die wiederholten Worte befinden, in gelehrter Spielerei eine Menge von Figuren unterschieden*)

Die Anaphora darf nicht zu häufig sein, sonst wirkt sie komisch, z. B.

Ja ich bin's, du Unglückselige,
Ja ich bin's, den du genannt!
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir. Grillparzer.

Feurigen Drang der Seele drückt diese Wiederholung sehr oft in den Schillerschen Dramen aus:

Jetzt oder nie! Wir sind allein.
Der Etikette bange Scheidewand
Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.
Jetzt oder nie! Ein Sonnenstrahl der Hoffnung
Glänzt in mir auf. Don Karlos.

Ich habe Niemand — Niemand —
Auf dieser großen weiten Erde Niemand!
Soweit das Zepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schifffahrt unsre Flaggen sendet

*) Anaphora, Epiphora, Symploke, Epanalepsis, Epanodos, Epizeuxis.

Ist keine Stelle, keine, keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf,
Als diese. Don Karlos.

Überhaupt verweisen wir auf dies Stück, dessen charakteristischer Stil gerade in solcher Emphase des Gemütes besteht und von leidenschaftlichen Fragen, Ausrufungen, Anaphoren und Epiphoren wimmelt.

5. Die Steigerung (Klimax), eine Figur, welche den überzeugenden Gedanken oder den wachsenden Effekt durch immer neue, stufenmäßige Verstärkung des Wortes und des Bildes ausdrückt und in der Regel hyperbolisch schließt. Die korrekte Steigerung verlangt, daß niemals der schwächere Gedanke oder das schwächere Bild hinter das stärkere gesetzt werde, sondern daß die Seele auf einer logisch angestuften Leiter in die Höhe steige.

O lieber als dem Grafen mich vermählen
Heiß' von den Zinnen jenes Turms mich springen,
Da gehn, wo Räuber streifen, Schlangen lauern,
Und kette mich an wilde Bären fest;
Birg bei der Nacht mich in ein Totenhaus
Voll rasselnder Gebeine, Moderknochen,
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern,
Heiß' in ein frisch gemachtes Grab mich gehn,
Und in das Leichentuch des Toten hüllen.
Shakespeare, Romeo und Julie.

Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt!
Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar!
Laßt diese Halle selbst, die euch geboren,
Den Schauplatz werden eures Wechselmords.
Vor eurer Mutter Aug' zerstöret euch
Mit euren eig'nen, nicht durch fremde Hände.
Leib gegen Leib, wie das theban'sche Paar,
Rückt aufeinander an, und mutvoll ringend
Umfanget euch mit eherner Umarmung!
Leben um Leben tauschend siege Jeder,
Den Dolch einbohrend in des andern Brust,
Daß selbst der Tod nicht eure Zwietracht heile,
Die Flamme selbst, des Feuers rote Säule,
Die sich von eurem Scheiterhaufen hebt,
Sich zweigespalten voneinander teile,
Ein schaudernd Bild, wie ihr gestorben und gelebt.
Schiller, Braut von Messina.

6. Der Gegensatz (Antithese), eine Redefigur, welche Bestimmungen, die sich logisch gegenüberstehn, auch in den entsprechenden Satzgliedern gegenüberstellt. So erfreut bei dieser Figur zunächst das

Hermione.
Was will Dein Stolzsein? Was bezweckt das Wortgefecht,
Als wärst nur Du verständig und ich wär' es nicht?

Andromache.
Bei dem gewiß nicht, was Du jetzt gesprochen hast.

Hermione
Der Geist, der Dir ward, wohnt mir nicht ein, o Frau!

Andromache.
Du bist so jung noch, und Du sprachst so maßlos schlecht!

Hermione.
Du aber sprichst nicht, nein, Du thust nur, was Du kannst.

Andromache.
O traure lieber schweigend, wenn Dich Kypris floh.

Hermione.
Wie? gilt den Frau'n nicht Lieben als das Höchste stets?

Andromache.
Ja,
Wenn würdig sie es nützen, sonst entehrt es sie!

Hermione.
Nicht mit Barbarensitten wohnt man hier im Land.

Andromache.
Wie dort das Schlechte, so gebiert auch hier es Schmach!
Euripides, Andromache (nach Fritze).

Leicester.
Junger Mann, Ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache,

Mortimer.
Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.

Leicester.
Ich seh' die Netze, die uns rings umgeben.

Mortimer.
Ich fühle Mut, sie alle zu durchreißen.

Leicester.
Tollkühnheit, Raserei ist dieser Mut.

Mortimer.
Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.

Leicester.
Euch lüstet's wohl, wie Babington zu enden?

Mortimer.
Euch nicht, des Norfolk Großmut nachzuahmen.

Leicester.
Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.

Mortimer.
Er hat's bewiesen, daß er's würdig war.

Leicester.
Wenn wir verderben, reißen wir sie nach.

Mortimer.
Wenn wir uns schonen, wird sie nicht gerettet.
Schiller, Maria Stuart.

7. Das Paradoxon, eine Redefigur, die scheinbar Unverträgliches durch eine tiefere Einheit des Gedankens zusammenkettet.*) Der Reiz dieser Figur liegt in der Kühnheit, mit welcher der Widerspruch hingestellt wird, und der stillen Freude, daß man den Schlüssel zu seiner Lösung in Händen hat.

Das Paradoxon ist entweder blos logisch z. B.

Quid velit et possit rerum concordia discors?
Horaz.

Évitez de Bernis la stérile abondance.
Friedrich der Große.

Du übersinnlich sinnlicher Freier. Goethe, Faust.

Regular confusion. Addison, Cato.

Mit höh'rer Lust sieht auf des Leman Flut,
Wenn Thal und Hügel schon in Dämm'rung sinken,
Der hohen Eiswelt reine Purpurglut
Mein Aug' aus dunkler Klarheit niederblinken.
Matthisson.

Wo du, heiliger Mond, mit furchtbar lieben Schatten das Grab meiner Minna umgibst. Goethe, Stella.

Fluchwertes Geschick, unsel'ge Seligkeit. Paul Heyse.

Die Geistesrecken
Mit Kinderherzen,
Der selig unseligen Geistersöhne. Albert Möser.

Wehmut, die heimliche Freude der Schmerzen.
Wilhelm Jordan.

oder das Paradoxon ist metaphorisch z. B.

Mond meiner Tage, meiner Nächte Sonne,
Hoch über mir geh' Deinen Strahlenlauf. Dingelstedt.

Die Vorliebe für das Zusammenfassen unverträglicher Bestimmungen, deren tiefere Einheit oft nur eine scheinbare ist, schafft den paradoxen Stil, der sich auch auf die Komposition größerer Kunstwerke bezieht. So ist Hebbel paradox im Entwurf seiner Dramen und in ihrer Charakteristik, während Arthur Schopenhauer ein paradoxer Denker ist.

*) Man unterscheidet vom Paradoxon noch das Oxymoron, in welchem der Widerspruch zwischen dem Substantiv und einem gegensätzlichen Adjektiv besteht; doch ist dies ein müßiger Unterschied, der die Grundbestimmung nicht berührt.

8. Die Ironie ist diejenige Redefigur, welche das Gegenteil von dem sagt, was sie meint*). Der Widerspruch besteht hier nicht zwischen den einzelnen, nebeneinander gestellten Gedankenbestimmungen, wie im Paradoxon, sondern zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck durch die Rede. Die Ironie ist die Heuchelei des Geistes, der das Nichtige vernichtet, indem er's preist, und das Hohe erhebt, indem er es herabsetzt. Ihre Stimmung beruht, wie der Reiz des Paradoxon, auf einem Widerspruche, dessen unmittelbare Lösung die Phantasie erfreut. In dieser einfachen Form war die Ironie schon den alten Klassikern geläufig! So verhöhnt Patroklos bei Homer den Kebriones, der, von seinem Stein getroffen, vom Wagensitz herabschießt:

Wunder, wie ist er behende, der Mann! Wie leicht er hinabtaucht!
Übt er die Kunst einmal in des Meeres fischreichen Gewässern;
Viele ja sättigte wahrlich der Mann mit gefangenen Austern,
Hurtig vom Bord abspringend, wie hohl auch stürme die Brandung:
Sowie jetzt im Gefild' er behend aus dem Wagen hinabtaucht!
Traun, auch im troischen Volk sind unvergleichbare Taucher.
Homer, Ilias 16, 744—50 (Voß).

So sagt Juno zur Venus bei Virgil:

Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis,
Tuque puerque tuus: magnum et memorabile nomen,
Una dolo divûm si foemina victa duorum est.
Aen. 4.

Und im „Eunuchen" des Terenz heißt es:

Heus, bone vir, curasti probe.

eine Stelle, in der jedes Wort in einem seiner ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzten Sinne genommen wird. Durch den Reiz des Kontrastes, der ihr zu Grunde liegt, ist die Ironie von hoher Bedeutung für die Komik und findet hier ihren weitesten und angemessensten Spielraum. Der größte ironische Schriftsteller ist Swift; aber auch in Shakespeare, Jean Paul, Hippel, Platen, Prutz und Gutzkow finden sich vortreffliche ironische Stellen z. B.

„Endlich schwenkte sich als Voressen oder Vorbericht der Suppe die rosabackige Physikussin in die Stube herein mit 3 oder 4 Esprits oder Federstutzen, mit einer scheckigen Hals-Schürze, in einem roten Ballkleide, dem die Walzer die Farbe ausgezogen, die sie ihr aufgelegt — und mit einem durchbroch'nen Putzfächer. Wenn ich wollte, könnt' ich mich ihrer annehmen; denn anlangend die Esprits (da oft der Esprit, wie bei den Embryonen das Gehirn, sich auf die Gehirnschale herausetzt und da sonnet), so dachte sie, Weiber und Rebhühner werden am besten mit Federn auf dem Kopfe an der Tafel serviert — anlangend den Fächer, so gab sie vor, sie komme von einem

*) Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio. Cic. de Orat. 3.

Morgenbesuche (wobei sie recht deutlich voraussetzte, daß Damen so wenig ohne Fächerstäbe, als Tischler ohne Maßstab auf die Gasse dürfen) — anlangend den Rest, so wußte sie, der Gast sei ein Graf."
Jean Paul, Titan.

Chor:
Was hältst du, Freund! von diesem neuen Trauerspiel?
Publikum:
O zum Entsetzen meisterhaft, zum Fressen schön!
Chor:
Wie antisophokleïsch er's behandelt hat!
Publikum:
Anachronismen eingestreut zu tausenden!
Chor:
So ganz unendlich tragisch! Alle sterben fast.
Platen, Romantischer Oedipus.

Was die Romantiker aus dieser einfachen Figur gemacht, wie sie dieselbe zum Grundgesetz aller dichterischen Produktion und zum Prinzip der Lebensauffassung erhoben, das haben wir schon früher erwähnt.

Ohne uns hier bei den grammatischen und syntaktischen Figuren, der Inversion, dem Anakolonthon, der Aposiopese und Ellipse aufzuhalten, von denen die erstere durch kühnere Stellung der Worte den Nachdruck verstärkt, während die andern durch Abkürzungen, Auslassungen Erratenlassen die Aufmerksamkeit herausfordern, erwähnen wir noch

9. die Onomatopöie, eine sprachliche Tonmalerei, welche das natürliche Geräusch durch den Klang der Worte nachzuahmen sucht. Bekannt ist der Vers der Homerisch-Vossischen „Odyssee":

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Auch Goethes „Faust" enthält einige schöne onomatopöische Stellen:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert.

oder:

Horch, es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste,
Girren und Brechen der Äste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Übereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig.
Jordan, Nibelungen.

Lohenstein und Hoffmannswaldau in eine Linie zu stellen. Dieser Kunstgriff beruht auf einer wohlfeilen Erschleichung, indem der Kritiker sich nur an die Quantität der Bilder hält und dabei ihre Qualität unberücksichtigt läßt.

Doch nicht bloß die Anlage des einzelnen Dichters, auch die Kultur unserer gegenwärtigen Epoche rechtfertigt unmittelbar einen bilderreichen Stil. Nicht bloß die Natursymbolik des Orientes, nicht bloß die maurisch-spanische Phantasie mit ihrer südlichen Farbenglut: auch der erwachende freie Protestantismus, die junge Nationalkraft Alt-Englands zu Shakespeares Zeit schwelgte im Bilderreichtum der Diktion, der erst im englischen Drama wieder verschwand, als die Korrektheit und Armut der französischen Muster die Tragödieen eines Addison, Rowe, Congreve u. a. zu beherrschen anfing. Der beginnende Weltverkehr der britischen Nation hatte den Geistern nach außen große Perspektiven geöffnet, die protestantische Gewissensfreiheit ihnen die Welt der Seele in einem neuen Lichte gezeigt, das ihre verborgensten Tiefen erhellte. Dieser erschlossene Reichtum äußerer und innerer Anschauungen befruchtete die Bildlichkeit des Ausdruckes; und die Kühnheit einer jugendfrischen Phantasie zögerte nicht, sich dieser offengelegten Schätze zu bemächtigen. Ohne Frage wird die Sprache der Dichter bilderreicher werden, je reicher die Stoffwelt ist, aus der sie ihre Anschauungen entnehmen, und die Bilderarmut der alten Volksepen hängt, abgesehen von der Eigentümlichkeit des epischen Stiles, gewiß auch mit der Armut der Kulturverhältnisse zusammen, aus denen heraus sie gedichtet sind. Die religiöse Phantasie aber, die im Orient hängende Gärten voll Bilderpracht zwischen Himmel und Erde trieb, schuf bei den alten Griechen plastische Göttergestalten, sodaß der Überschuß an Bildlichkeit ein geringer blieb, da die religiöse Phantasie fast ganz in diesen festen menschgewordenen Bildern aufging!

Welche Zeit ist aber reicher an großartigen Weltperspektiven, an einer stets neue Bilder aus dem großen und kleinen Kosmos heraufzaubernden Kenntnis, als die unsrige? Welche Zeit hat größere Krisen menschheitlicher Entwickelung hinter sich? Welche Zeit hat die Seele des Menschen tiefer durchforscht? Die dichterische Stoffwelt hat außerordentlich an Fülle gewonnen, und ein reicher Genius braucht sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der hergebrachten Bildlichkeit zu bewegen; ihm ist eine neue Welt erschlossen, die ihm bereitwillig zu neuen Vertauschungen und Bildern ihre Schätze hergibt. Wir sind indes weit davon entfernt zu behaupten, daß die Bildlichkeit des Ausdruckes eine unerläßliche Forderung für die Schönheit des dichterischen Stiles sei. Der einfache Lyriker, der plastische

Epiker kann sich ebenso mit den eigentlichen Ausdrücken begnügen; ja es gibt dichterische Talente, welche die Klarheit der Anschauung und Innigkeit der Empfindung angemessen nur ohne alle Bildlichkeit auszudrücken vermögen. Der Dramatiker kann ebenso gut in gedankenvollen Antithesen, wie Schiller, als in schlagenden Metaphern, wie Shakespeare, den entsprechenden Ausdruck seines Pathos finden.

Doch für ein vorzugsweise phantasiereiches Talent wollen wir aus dem Rezeptenbuch der alten Rhetorik einzelne Vorschriften ausziehen, um den Gebrauch der Bilder zu regeln, freilich nicht ohne das Bekenntnis vorauszuschicken, daß diese gültigen Normen des Ausdrucks den höheren Gesetzen der dichterischen Charakteristik im Kollisionsfalle nachstehen müssen. Auch im übrigen muß diese Menge von Rezepten verringert werden; es sind Regeln aufgestellt, wie z. B. die sinnliche Anschaulichkeit des Bildes, die für die stimmungsvollen Bilder des Gemütes nicht passen und denen man die schönsten Vergleichungen Ossians als fehlerhaft opfern müßte. Wir betrachten zuerst das Bild an und für sich, dann das Bild in bezug zu anderen Bildern und zuletzt das Bild in bezug auf seine Angemessenheit zu den einzelnen Dichtarten.

1. Zu den Fehlern des einzelnen Bildes rechnen wir:

a) Die Unrichtigkeit, einen Verstoß gegen die natürliche Wahrheit der Dinge.

Den Honig irdischer Weisheit sammeln wir nicht aus Blumen ein, sondern aus Dornen.

Julian Schmidt, dessen Stil nur selten ins Bildliche übergeht, was bei der Phantasiearmut dieses Autors sich von selbst erklärt, ist bei diesen seltenen Verirrungen in der Regel sehr unglücklich und verstößt sogar gegen die Richtigkeit, das einfachste Gesetz des bildlichen Ausdruckes. So sagt er in einer Beurteilung Thackerays: „Das ist eine unendliche Empfänglichkeit der Saiten der Phantasie, die augenblicklich einen vollen Akkord angeben, wenn sie von einem einzelnen Tone berührt werden.“ Die Saiten werden aber niemals von Tönen berührt, sondern sie schaffen die Töne, wenn sie berührt werden.

b) Die Unangemessenheit, wenn das Bild zu groß oder zu klein ist für den verglichenen Gegenstand. Solche Bilder finden sich häufig bei Jean Paul, z. B.

Natur, du ruhest vor dem nassen Auge, wie ein grünendes, abendrotes Gebirge. Titan.

Die Natur, die gestern ein flammender Sonnenball gewesen, war heute ein Abendstern voll Dämmerlicht. Titan.

Quand le soleil, que cache à demi la forêt,
Montrant sur l'horizon sa rondeur echancrée,
Grandit comme ferait la coupole dorée
D'un palais d'Orient dont on approcherait.
Victor Hugo, les feuilles d'automne.

Wenn Jean Paul die Natur mit einem Gebirge, einem Sonnenball, einem Abendstern vergleicht, Victor Hugo die Sonne mit der Kuppel einer Moschee: so hat man, ganz abgesehen von dem mehr oder weniger zutreffenden tertium comparationis, das Gefühl der Unangemessenheit, indem der Horizont der Phantasie dadurch verengert wird, daß man das Ganze mit einem seiner Teile, die Natur mit einzelnen Gestirnen, einen großen Weltkörper mit einem Teile eines menschlichen Bauwerkes vergleicht! In denselben Fehler verfällt Victor Hugo, wenn er am Schlusse des obigen Gedichtes die Natur ein „ungeheures Klavier" nennt.

c) Die Mattigkeit, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug hervortritt. Dies ist der größte Fehler des bildlichen Ausdruckes, indem er nicht nur dem Stil einen frostigen Charakter gibt, sondern überhaupt das Bild als einen überflüssigen Luxus erscheinen läßt. Die Metapher besonders muß den Ausdruck abkürzen, nicht schleppend machen; sie muß aus dem Gedanken organisch herauswachsen, nicht beiläufig neben ihm herleuchten.

Die Metapher darf zwar, wie wir oben sahen, ebenso das Sinnliche vergeistigen, wie das Geistige versinnlichen. Lenau ist ein Meister in der Kunst dieser träumerischen Naturbeseelung. Solche Metaphern aber werden leicht frostig und matt, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug das Gemüt erfaßt. Noch mehr gilt dies von ausgeführten Vergleichungen, in denen das geistige Bild zu abstrakt angedeutet oder ausgeführt wird, z. B.

Gleich dem ewigen Frieden schimmert
Ruhig, klar und grün das Meer.
Anastasius Grün.

Wie ein großer Gedanke sich losreißt
Aus dem Haupte eines Genius,
Also springt aus des Kasbek steinernem Haus
Der brausende Terekfluß.
Bodenstedt.

Matt wird auch die schlagende Metapher, wenn sie weiter ausgesponnen wird, als der Fonds ihrer Ähnlichkeit es verstattet, der für eine Metapher, aber nicht für eine Allegorie ausreicht, z. B.

Was sagst du? Wie gefällt dir dieser Mann?
Heut Abend sahst du ihn bei unsrem Fest.

Dann lies im Buche seines Angesichts,
In das der Schönheit Griffel Wonne schrieb;
Betrachte seiner Züge Lieblichkeit,
Wie jeglicher dem andern Zierde leiht.
Was dunkel in dem holden Buch geblieben,
Das lies in seinem Aug' am Rand geschrieben,
Und dieses Freiers ungebund'ner Stand,
Das Buch der Liebe braucht nur einen Band.
Der Fisch lebt in der See und doppelt teuer
Wird äuß'res Schön, als inn'rer Schönheit Schleier.
Das Buch glänzt allermeist im Aug' der Welt,
Das goldne Lehr' in goldnen Spangen hält.
Shakespeare, Romeo und Julie.

Wer fühlt nicht heraus, wie diese breitgeschlagene Metapher durch ihre Ausführung mit jeder Wendung matter und gezwungener wird, abgesehen davon, daß ein eingeschobenes fremdes Bild die Allegorie unterbricht. Shakespeare verspottet oft diese ungebührliche breite Ausführung des Bildes, die er „ein Gleichnis zu Tode hetzen" nennt, ist aber selbst am wenigsten frei davon.

Grillparzer sagt in „des Meeres und der Liebe Wellen:"

Was weißt du von des Nackens stolzem Bau,
Der breit sich anschließt reich gewund'nen Flechten,
Den Schultern, die beschämt nach rückwärts sinkend,
Platz räumen den begabtern reichern Schwestern!

Wie matt, frostig und kaum verständlich! Die Brüste, die begabten reichern Schwestern der Schultern!

d) Die Geschmacklosigkeit, wenn das Bild an und für sich unziemlich und abstoßend, oder ungereimt und unsinnig (schwülstig, bombastisch) oder zu weit hergeholt ist, oder wenn, trotz des zutreffenden Vergleichungspunktes, die verglichenen Gegenstände in allen anderen Beziehungen so heterogen sind, daß die Unähnlichkeiten von selbst störend hervortreten. Alle diese Fehler der Bildlichkeit im ernsten Stile können ebenso große Vorzüge im komischen sein. Selbst das anscheinend zu weit hergeholte und gelehrte Bild, das eines Kommentars bedarf, kann diesen Kommentar ungezwungen im komischen Stile finden, wie dies z. B. bei Jean Paul der Fall ist. An geschmacklosen Bildern sind nicht nur Lohenstein und Hoffmannswaldau, sondern auch Shakespeare und seine Zeitgenossen, die Erstlingswerke Schillers, die alten und neuen Kraftdramatiker, selbst Anastasius Grün und Karl Beck reich zu nennen. Unziemlich ist z. B. folgendes Bild:

e) Die Trivialität, wenn ein Bild durch die Überlieferung und den häufigen Gebrauch stereotyp geworden:

Es sticht die Natter, weil sie lebt,
Wenn heute nicht, doch morgen. Ja sie nagt
Zertreten noch den Feind mit gift'gem Zahn.
Freytag, Fabier.

Die Sterne und die Blumen, die Rosen und die Lilien, die Pfeile der Liebe, das Rad der Zeit — wer kennt nicht diesen reichen Hausschatz bildlicher Wendungen, der sich von Tag zu Tag vermehrt und mit welchem die Phantasie der geistig Armen wuchert? Freilich muß man sogleich hinzufügen, daß auch große und phantasiereiche Dichter sich dieser oft gebrauchten Bilder bedienen, freilich! indem sie ihnen durch die Kraft ihrer Originalität einen neuen Reiz verleihn. Dasselbe Bild wird bei Shakespeare, Schiller und Goethe eine durchaus verschiedene Physiognomie zur Schau tragen, welche, abgesehn von der Eigentümlichkeit des dichterischen Genius, durch den Hauch der Stimmung, der darüber ausgegossen, durch die Eigentümlichkeit der bestimmten Situation und des bestimmten Charakters hervorgerufen wird. Dieser über dem Ganzen schwebende Duft des Talentes entzieht sich jeder näheren Analyse; doch würde eine Zergliederung ergeben, daß die Neuheit des scheinbar abgenützten Bildes durch die Zuthat charakteristischer Nebenumstände, durch weitere allegorische Ausführung, durch bildlichen Gegensatz und durch seine Verkettung mit anderen Bildern erzeugt wird.

2. Nachdem wir das einzelne Bild an und für sich betrachtet, wollen wir es in seiner Zusammenstellung mit andern und in seiner Beziehung zum eigentlichen Ausdruck ins Auge fassen. Hier stoßen wir auf die Fehler, welche man Katachresen zu nennen pflegt, deren Theorie indes einer Revision bedarf und zwar einer gründlicheren, als sie die Grenzen unseres Werkes gestatten.

Die eigentliche Häufung der Bilder findet statt, wenn mehrere Bilder denselben Gedanken ausdrücken. Hierbei kann es nicht darauf ankommen, die Prägnanz des Ausdruckes zu erhöhen, sondern entweder wiegt die Freude am luxuriösen Spiel der Phantasie und dem Reichtum der Anschauungen und Beziehungen vor, oder die Bilder dienen zum verstärkten Ausdruck eines Gefühles, welches von seinem Gegenstande so voll ist, daß es sich von demselben nicht losreißen kann, sondern ihn mit immer neuen Farben schmückt. Dadurch gewinnt diese Häufung der Bilder eine Bedeutung für den charakteristischen Ausdruck im Drama, und in der That machen die Dramatiker aller Zeiten, Aeschylos, Calderon und Shakespeare nicht selten von ihr Gebrauch. Die hebräische Poesie, bei welcher der Parallelismus des Ausdruckes zur starren Eigenheit des Stiles geworden, häuft in der Regel zwei oder drei Bilder, schon dieser formalen Symmetrie wegen, in welcher zugleich ihr musikalischer Rhythmus besteht. Ebenso huldigt die indische, persische, arabische und nach ihr die spanische Poesie diesem Luxus der Phantasie, welcher den einen Gedanken gleichsam unter einer Bilderfülle verschüttet. Hier liegt aber die Gefahr nahe, den Gedanken zu verwässern, statt ihn zu verstärken, und in der That macht die spanische Lyrik und Dramatik gerade durch die Häufung der Bilder oft einen schwächlichen Eindruck; denn die Phantasie wird ermüdet durch den immer neuen Anlauf, der sie nicht weiter bringt. Wenn Calderon den raschen Wechsel des Glückes und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens schildert und folgende Bilder häuft:

Nicht erwägend, wie so oft
Sich des Glückes Wirkung ändert,
Wie das Leben, gleich dem Flor
Einer Blume, die sich aufzehrt,
Gift'gen Wurm im eig'nen Schoß,
Einem Mandelbaum voll Blüten,
Der, auf seine Schönheit stolz,
Bei der Mittagswinde Säuseln,
Pracht und Eitelkeit verlor;
Einem Bau, der schier ein Atlas
War der Sphärenregion,
Und im Staub, vom Blitz zerschmettert,
Auflöst seinen eitlen Pomp;
Einer Flamme, die durchs Dunkel
Strahlt, ein leuchtend Meteor,
Aber Licht und Schimmer einbüßt
Bei des Windes leisem Stoß.
Calderon, die große Zenobia nach Gries.

so hat er selbst das naive Bewußtsein von der Wirkung, welche diese Bilderfülle hervorbringen muß; denn er läßt seinen Helden Decius den Vers hinzufügen:

Doch warum dich so ermüden?

So bekräftigt Troilus seine Treue zu Kressida durch eine Reihe von Bildern:

So treu wie Stahl, wie Sonnenschein dem Tag,
Pflanzen dem Mond, das Täubchen seinem Täuber,
Dem Zentrum Erde, Eisen dem Magnet.
Dann, nach so viel Vergleichungen der Treue,
Wird, als der Treue höchstes Musterbild,
„So treu wie Troilus" den Vers noch krönen
Und weih'n das Lied.

die dramatisch schlagende Vergleichung aufhört, mit in das Bild aufzunehmen, z. B.

Denn wie die Flut, mit schnellem Strome wachsend,
Die Felsen überspült, die in dem Sand
Am Ufer liegen: so bedeckte ganz
Ein Freudenstrom mein Innerstes.

Wie charakteristisch ist nicht dieser Zusatz, aber wie undramatisch die homerische Vergleichungsweise! Umgekehrt geben Ossians oft kurze und stimmungsvolle Metaphern seinen epischen Gedichten einen lyrischen Beigeschmack, obgleich es ihm nicht an zahlreichen ausgeführten Gleichnissen fehlt.

Vierter Abschnitt.

Vers und Reim.

Die Dichtkunst hat die selbstständige Musik der Sprache in ihren Dienst genommen und ausgebildet. Im Rhythmus trägt sie auf die Sprache durch die Wiederkehr derselben Momente ein ideales Zeitverhältnis über und entbindet, unter diesem Taktschema, die Stärke und Schwäche der Sprachelemente zu einem musikalischen Gange; im Reime aber läßt sie die Klangfähigkeit der Sprache zu ihrem Rechte kommen und erzeugt durch die Wiederholung derselben Klänge, einen sprachlichen Akkord, der sowohl die Grenzen des einzelnen Verses schärfer markiert, als auch das Gefühl konzentrieren hilft.

Der Rhythmus wird also zunächst wie ein abstraktes Schema über die Sprache ausgebreitet; er ist eine auf die Sprache angewendete Zeiteinteilung. Es kommt nun darauf an, welche Elemente der Sprache er zu ihrer Belebung gebrauchen kann, und in der That unterscheiden sich hiernach die beiden Hauptsysteme der Rhythmik — das altklassische und das romanisch-germanische. Die regelmäßige Wiederkehr der Längen und Kürzen, welche den Rhythmus hervorruft, macht es zunächst notwendig, die Längen und Kürzen zu bestimmen. Die Plastik der Griechen und Römer gab auch gleichsam der Sprache einen schönen Leib; sie maß die Silben nach ihrer Quantität mit aller Strenge und bestimmte ihre Länge und Kürze nach feststehenden Grundsätzen der Messung für die Poesie, abweichend von der Aussprache des gewöhnlichen Lebens. Jede Silbe hatte ihre kanonische Bedeutung in der Prosodie, und nur durch die Stellung, die Position, durch welche kurze Silben lang werden konnten,

kam eine etwas freiere Bewegung in diese stereotype Welt des strengen Maßes. Dabei kam es auf die Bedeutung der Silben im Worte oder als Wörter nicht an: die kleine Partikel konnte lang sein, während das zweisilbige Adjektivum aus zwei Kürzen bestand, die Stammsilbe kurz, während eine der abgeleiteten Flexionssilben als Länge gemessen wurde. Es war, als ob die Sprache sich einer besondern Leiblichkeit erfreute und dieser Leib, wie der plastische Leib der olympischen Ringer und der meerentsteigenden Phrynen, seine eigene Seele habe.

Gegenüber dieser strengmessenden, quantitierenden Rhythmik steht die altdeutsche accentuierende, welche die Längen nur nach dem Accent, d. h. nach der Bedeutung der Silbe im Worte oder als Wort bestimmt. In diesem System der Hebung und Senkung wurden die bedeutungslosen Silben, die Kürzen, ihrer Zahl nach nicht einmal beachtet; es kam in dem Verse nicht einmal auf ihre Stellung vor oder nach der Länge an, sondern die Zahl der Längen, der Hebungen, bestimmte den Vers, der dadurch, auf Kosten der rhythmischen Freiheit, eine freie und charakteristische Beweglichkeit gewann.

Mit der selbständigen Nachbildung der antiken Metren, durch welche sich Voß und Klopstock große Verdienste um die Entwickelung unserer Litteratur erworben, wurde indes auch die Fähigkeit der deutschen Sprache zu einer strengeren rhythmischen Behandlung nachgewiesen, und es kam darauf an, eine Mitte zwischen den beiden Systemen zu suchen, welche dem Geiste der fortentwickelten Sprache angemessen war. Voß legte in seiner „Zeitmessung der deutschen Sprache“ die Grundlagen unserer modernen Metrik, indem er zwar die Längen und Kürzen der deutschen Silben maß, aber nicht nach den Regeln der Griechen und Römer. Die germanistische Reaktion gegen diese Zeitmessung, die Rückkehr zum Prinzip der bloßen Betonung, der Hebungen und Senkungen, kann nur für beschränkte Versformen Anerkennung finden und würde bei konsequenter Durchführung unser musikalisch gebildetes Ohr wieder an eine rohere Rhythmik gewöhnen, welche der Fortschritt der Litteratur selbst beseitigt hat. Die einzigen Überbleibsel dieser älteren rhythmischen Praxis sind der altepische Vers und die „Nibelungenstrophe,“ bei deren Anwendung indes auch das allzu Unregelmäßige in der Aufeinanderfolge der Längen und Kürzen heutzutage beseitigt wird. Wo sonst dies System der Hebungen und Senkungen zur Anwendung kommt, wie z. B. in Schillers „Bürgschaft,“ Heines Liedern, Waldaus „Kordula,“ beschränkt es sich mit Recht darauf, daß die Zahl der Kürzen freigegeben ist, daß es gleichgültig ist, ob und an welcher Stelle ich eine oder zwei Kürzen in die Senkung

⏑ | – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Bewundert viel und ‖ viel gescholten Helena,
Vom Strande komm' ich, ‖ wo wir erst gelandet sind.
Noch immer trunken ‖ von des Gewoges regsamem
Geschaukel, das vom ‖ phrygischen Blachgefild uns her
Auf sträubig hohem ‖ Rücken durch Poseidons Gunst
Und Euros Kraft in ‖ vaterländische Buchten trug.

Goethe, Faust.

Die Anapäste oder vielmehr Daktylen in der dritten und vierten Zeile geben dem Vers einen malerischen, das Gewoge des Meeres nachahmenden Charakter. Sonst werden sie vorzugsweise dann angewendet, wenn der Vers als Lustspielvers einen leichteren, hüpfenden Charakter annehmen soll, wie bei Aristophanes und Platen:

Der langen Weile ‖ nie versiegender Quell entspringt,
Wo nur den Boden ‖ stampfen mag dein Pegasus.

Romantischer Oedipus.

Der Trimeter ist bekanntlich der Vers der griechischen Tragiker. Er hat Ernst, Würde, feierlichen Gang, welcher durch die erlaubten Spondäen noch würdevoller gemacht wird. In neuerer Zeit haben ihn Goethe in der „Helena," Schiller in einigen Szenen der „Jungfrau" angewendet. Die Versuche von Minkwitz, Märker u. a., ihn für größere Tragödieen in Anwendung zu bringen, können indes für nicht gelungen gelten. Denn der Vers gehört zum Kothurn und zur Maske der alten Tragödie; er paßt zu ihrer feierlichen Plastik; aber ihm fehlt alle individualisierende Kraft. Der charaktervolle Dialog des modernen Dramas würde sein sprühendes Arom verlieren, wenn man ihn in die spanischen Stiefel des alten Trimeters einschnüren wollte.

β. Der Alexandriner.

Der Alexandriner ist ein jambischer gereimter Sechsfüßler, dessen Cäsur den Vers in zwei gleiche Hälften abteilt, und der am Schlusse den Wechsel männlicher und weiblicher Reime verträgt.

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | (⏑)

Die du mit ew'ger Glut ‖ mich Tag und Nacht begleitest,
Mir die Gedanken füllst ‖ und meine Schritte leitest,
O Rache, wende nicht ‖ im letzten Augenblick
Die Hand von deinem Knecht. ‖ Es wägt sich mein Geschick.

Goethe.

Die Cäsur des Trimeters ist trochäisch; die des Alexandriners, dessen Schema nicht nach trochäischen Dipodieen entworfen werden darf, jambisch. Da sie aber den Vers gleichmäßig abteilt, so erhält er dadurch etwas

Einförmiges und Klapperndes. Der Alexandriner ist der Vers der französischen Tragödie und des französischen Lustspieles; von ihnen hat ihn das deutsche Trauer- und Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts überkommen. Auch die didaktischen, satirischen, elegischen und idyllischen Gedichte jener Zeit bedienten sich dieses eben so korrekten, wie monotonen Sechsfüßlers. Man suchte ihn auch in Strophen einzuteilen, durch den Wechsel männlicher und weiblicher Ausgänge belebter zu machen. In Alexandrinern mit lauter weiblichen Ausgängen glaubte man einen der epischen Breite des Hexameters entsprechenden Vers gefunden zu haben, während der regelmäßige Wechsel weiblicher und männlicher Ausgänge das Versschema des Pentameters wiederholen sollte. In unserer klassischen Epoche galt er für eine Reminiszenz des Zopfstiles und wurde gänzlich mißachtet. Erst in neuer Zeit haben Freiligrath, Geibel und einige andere Dichter ihn wieder zu Ehren gebracht, indem sie ihm eine freiere Behandlung angedeihen ließen. Sie suchten seine Einförmigkeit zu umgehen, teils indem sie neben der Hauptcäsur noch andere ebenso scharfe Verseinschnitte anbrachten, die ihre einschläfernde Wirkung neutralisierten, und Spondäen und Daktylen wechselvoll einstreuten, teils indem sie alexandrinische Strophen bildeten, in denen der Alexandriner mit dem vierfüßigen Jambus wechselt, wie es schon Uz in einigen seiner trefflichsten Gedichte, Ramler in einigen Oden versucht. In dieser Gestalt hat der Vers einen malerischen und beweglichen Charakter, der ihn zu lebendiger Schilderung überaus tauglich macht:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! — solch ein Tier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Östlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt; –
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
Ausschlagend, das Gebiß verachtend stehst du da;
Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind, dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!

Freiligrath.

e) Der achtfüßige Jambus (Tetrameter).

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – (⏑)

Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burschikos und flott,
Bis endlich ganz Europa ruft: Ihr Deutschen seid ein Kinderspott.

Platen.

Von dem gleichen Verfasser erschienen in demselben Verlage und sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Erzählende Dichtungen.

Erster Band:

Carlo Zeno.

Eine Dichtung.

3. Auflage. 12. Preis brosch. Mk. 1.50, eleg. gebd. Mk. 2.00.

Die Kritik hat diese Dichtung auf das Glänzendste aufgenommen. — Die „Schlesische Zeitung" nennt Carlo Zeno kein Werk, das auf den flüchtigen Beifall des Augenblicks ausgeht, sondern eine Dichtung, entsprungen dem Quell eines mächtigen poetischen Geistes, ernst und männlich, voll Kraft, Mark und Leben. — Die „Europa" begrüßt in Gottschalls Zeno eine Dichtung von ungewöhnlicher Bedeutsamkeit. — „Das ostdeutsche Athenäum" empfiehlt das Werk als eine herrliche Schöpfung, die gleich sehr durch männliche Kraft, wie durch weibliche Anmut belebt!

Zweiter Band:

Die Göttin.

Eine Dichtung.

2. Auflage. 12. Preis brosch. Mk. 1.50, eleg. gebd. Mk. 2.00.

Die „Elberfelder Zeitung" schreibt: Diese Dichtung ist längst rühmlichst bekannt. Sie atmet jenen hinreißenden dithyrambischen Schwung, jene Leidenschaft und Glut der Farben, durch welche sich die Jugend-Dichtungen des phantasie- und gedankenreichen, formbegabten Poeten auszeichnen. — „Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte" sagen: Das Talent Gottschalls für Sprache und Vers, ein Talent, welches die Grundlage für jeden Dichter bildet, wie das der Farben für den Maler, sein lebendiger, historisch und philosophisch gebildeter Geist, welcher allem Gehalt gibt, das von ihm ausgeht, die lebendige Kraft seiner Phantasie machen diese Erzählungen zu einer fesselnden Lektüre.

Dritter Band:

Maja.

Ein Lotosblumenkranz.

Dichtung.

2. Auflage. 12. Preis brosch. Mk. 1.50, eleg. gebd. Mk. 2.00.

Die „Allgemeine Moden-Zeitung" schreibt: In blühender Sprache und schwungvollen Versen entrollt hier der Dichter ein Lebensbild von spannendster Handlung aus dem fernen Indien. — Die „Europa" sagt darüber: Der Verfasser nennt das zierliche Büchlein einen „Lotosblumenkranz" weil die Szene in „Indiens mystischen Gebieten" spielt, in jenem wunderbaren Lande, wo, mit Uhland zu sprechen, „Frühling ewig sich erneut." Mit dem feinsten Gefühl und echt dichterischem Instinkt hat Gottschall verstanden, uns dies „Sonnenland," diese Stätte eines ewigen Frühlings, vor die Seele zu zaubern. —

Verlag von Eduard Trewendt in Breslau.

Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolf von Gottschall.

Zweiter Band.

Fünfte durchgesehene und verbesserte Auflage.

Breslau.
Verlag von Eduard Trewendt.
1882.

Das Recht der Übersetzung bleibt vorbehalten.

Inhalt des zweiten Bandes.

Zweite Abteilung.
Die Gattungen der Dichtkunst.

Seite

Einteilung 3

Erstes Hauptstück.
Die Lyrik.

Erster Abschnitt. Wesen der Lyrik 5
Zweiter „ Die Lyrik der Empfindung: Das Lied 26
1. Das Volks- und Kunstlied 34
2. Die Ballade 40
3. Das erhabene und komische Lied 43
Dritter Abschnitt. Die Lyrik der Begeisterung: Die Ode 44
1. Die Hymne 50
2. Die eigentliche Ode 53
3. Die Dithyrambe 55
Vierter Abschnitt. Die Lyrik der Reflexion: Die Elegie 56
1. Die klassische Elegie 68
5. Romanische und orientalische Formen 71
3. Die moderne Reflexionspoesie 74

Zweites Hauptstück.
Die epische Dichtung.

Erster Abschnitt. Wesen des Epos 80
Zweiter „ Die Volksepopöe 95
Dritter „ Das Kunstepos 106
1. Das historische Epos 109
2. Das romantische Epos 113
3. Das religiöse Epos 115
4. Das komische Epos 118
Vierter Abschnitt. Die dichterische Erzählung 122
1. Die streng epische Erzählung 122
2. Die didaktisch-epische Erzählung 124
a) Die Fabel 124
b) Die Parabel 126
3. Die lyrisch-epische Erzählung 126

wie sie sich häufig in der Volkspoesie finden, oder die Musik der Sprache, die sich selbst Zweck geworden, verführt zu gekünstelten Tongemälden, zu koketten und spielerischen Reimereien, von denen die italienischen Strophenbildungen in den Händen der deutschen Romantiker schlagende Proben geben.

Da das Wort stets der Träger der Vorstellung ist: so malt auch die Lyrik, wie die Poesie überhaupt, für das innere Auge der Seele. Doch hierin darf sie sich nicht dem epischen Behagen überlassen, nicht das beschreibende Element in den Vordergrund drängen, sondern bei der Schilderung nie vergessen, daß die äußere Welt ihr nur als Spiegel der innern gilt. Die beschreibende Poesie als solche ist ein losgelöster Bestandteil der epischen; ihre Selbständigkeit hat nur eine zweifelhafte Berechtigung: aber aus dem Bereich der Lyrik fällt sie gänzlich heraus. Auch würde sie dadurch nicht lyrisch werden, daß sie Zustände des Seelenlebens selbst in den Kreis der Darstellung zu ziehen versuchte; denn das Verhalten des beschreibenden Dichters zu seinem Objekt ist ein äußerliches, wie es dem stimmungsvollen Charakter der Lyrik nicht entspricht. Das Bild des Lyrikers hat keinen festen plastischen Halt: es schwebt gleichsam nur auf den Wogen der Empfindung; und selbst in denjenigen Gattungen der Lyrik, in denen ein reicheres, mehr verweilendes Ausmalen gestattet ist, müssen die Farben des Kolorits der Stimmung der Seele entsprechen, aus der das Bild geboren ist, in die es wieder zurückgenommen wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Gedanken. Es ist thöricht, die Lyrik auf das Element der Stimmung, das sich nicht geist- und lebensvoll bewegt und ausbreitet, beschränken zu wollen: eine Ansicht, die, von den großen Lyrikern aller Nationen thatsächlich widerlegt, dennoch ihre Vertreter findet. Im Gegenteil, gerade eine gedankenvolle Lyrik nimmt den höchsten Rang ein; ihr verdanken wir die hervorragendsten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Doch ihre notwendige Voraussetzung ist eine dichterische Kraft, welche diesem Stoffe gewachsen ist, Adel, Würde und Größe der Seele, welche sich nicht nur in jede Gedankenwelt hineinzuempfinden vermögen, sondern von Hause aus so in ihr leben und weben, daß ihre eigenste Stimmung gleichsam nur ein Erzittern dieser erhabenen Welt ist. So finden wir es z. B. bei Klopstock und Schiller. Ohne diese Energie geistiger Begabung wird freilich der Gedanke oder die Reflexion nur äußerlich angeeignet erscheinen; die Dichtung erhält einen lehrhaften Charakter oder wird künstlerisch ganz verfehlt, indem der ästhetische Prozeß einen Niederschlag lebloser Abstraktionen zurückläßt.

Von der Epik und Dramatik unterscheidet sich die Lyrik wesentlich

Lyr. = Sein
Ep. = Geschehen
Dram. = Werden

durch die Bestimmung der unmittelbaren Gegenwart, die ihren Schöpfungen unentbehrlich ist. Die Epik erzählt die Vergangenheit als solche; die Dramatik führt uns eine gegenwärtige Handlung vor, die sich aber vor unsern Augen nach der Zukunft hin entwickelt und gestaltet; nur die Lyrik sucht den gegenwärtigen Augenblick festzubannen und seinen Gehalt zu erschöpfen. Sie mag wehmütig der Vergangenheit, sehnsüchtig der Zukunft gedenken; aber nicht Vergangenheit und Zukunft gelten hier, sondern nur die gegenwärtige Wehmut und Sehnsucht der Seele; ja man kann sagen, erst der Lyriker schafft eine Gegenwart. Die Dialektik der Zeit läßt den Augenblick schon im Entstehen verschwinden; das „Jetzt" wird ein unfaßbares, undenkbares Atom; der Dichter aber hebt aus dem abstrakten Fluß der Zeit ein konkretes Moment heraus und drückt ihm den Stempel der Gegenwart, der eigenen und einer ewigen, auf. Das „Jetzt" wird ein empfundenes, ein beseeltes! Der Lyriker sagt nicht nur zum Augenblicke: „Verweile doch, du bist so schön!" sondern er verleiht ihm die Schönheit der eigenen Seele und hebt ihn so aus den verschwebenden Stimmungen der Zeit heraus. Man hat in der Lyrik eine thatkräftige Wendung nach der Zukunft hin getadelt; man hat sie als rhetorisch, tendenziös verworfen — und doch trifft die lyrische Muse, wenn sie wie „Trompetenruf im Morgengraun" ertönt, den Ton einer durchaus poetischen Seelenstimmung. Der mutige Thatendrang hat sein gutes Recht in der Lyrik; Tyrtäos, Körner und Herwegh sind echte Dichter.

Die Lyrik ist aus dem Bedürfnis des Gemütes hervorgegangen, sich selbst in künstlerischer Verklärung gegenwärtig zu werden. Die Musik, die geschichtlich der Dichtkunst vorausging, konnte dies, ohne das lösende Wort, nur unvollkommen erreichen, da sie wohl den dunklen Grund des Gemütes erregt und in einen Wechsel von Stimmungen hineinzieht, aber in ihrem unbestimmten Element die Seele nicht von der Dumpfheit befreien kann, die auf ihr lastet. Erst als sich zur Lyra, Zither und Flöte das melodische Wort gesellte, wurde der Zauber der Stimmung gelöst; denn erst die ausgesprochene Stimmung befreit die Seele. Ist dies schon bei der einfachen Aussprache der Fall, um wievielmehr bei der künstlerischen, in welcher wir uns einer Stimmung nicht bloß entäußern, sondern sie in ein ideales Gebiet, in das der Schönheit, versetzen, wo sie sich in einer höheren Harmonie auflöst. Das menschliche Gemüt hat seine dunkeln, unergründlichen Regionen; es steht in unleugbarem Zusammenhang mit den Zuständen des Körpers. Oft ist seine Stimmung nur ein krankhaftes Vibrieren der Nervensaiten, und die Rembrandtschen Schatten, die über die Erde fallen, kommen oft nur von Stockungen des Blutumlaufs. Es

ist nicht ohne Bedeutung, daß die Alten die Melancholie von der schwarzen Galle herleiteten und den Herd der dichterischen Begeisterung, des Vaticiniums, in der Leber suchten. Die Stimmung des Gemütes als solche wurzelt daher in verhüllten Naturtiefen; sie ist an und für sich unfrei und ungeläutert, und auch da, wo sie von den Höhen kommt und nicht aus der Tiefe, wo sie sich an einer Berührung der geistigen Welt, der Natur, des Herzens entzündet, noch allen Zufälligkeiten und wechselnden Einflüssen der Körperwelt unterworfen. Erst wenn sie künstlerische Gestalt gewonnen, wenn gleichsam die Nabelschnur der Materie gelöst ist und sie freien Pulsschlag, freien Atemzug, eigentümliches Leben im Reiche der Dichtung erlangt: dann ist das Gemüt nicht nur von ihr befreit, steht ihr nicht nur als einer fremden gegenüber, sondern es findet sich selbst in ungeahnter Verklärung wieder, sieht seine Empfindungen der Erdschwere entnommen und in einen freieren Äther gebannt, und dem flüchtigen Spiel eine schöne Dauer gegeben. Das ist die Bedeutung der Lyrik überhaupt nicht nur für den Dichter, sondern auch für den Hörer, der diese Befreiung der Seele mitempfindet. Die innere Gemütswelt wird mit ihren Störungen und Trübungen in ein ideales Licht gerückt, in welchem selbst ihre Schatten zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen.

So reich nun der Inhalt der Empfindung ist, so reich ist der Inhalt der Lyrik. Je vielseitiger gebildet der Geist, je zarter besaitet das Gemüt: desto reicher wird die Welt sein, die in der dichterischen Empfindung aufgeht. Von den Naturlauten der Volkspoesie bis zu den gedankenvollen Rhythmen eines auf der Höhe seiner Zeit stehenden modernen Dichters erstreckt sich eine ausgedehnte Skala von Stoffen, welche die Empfindung erfassen, die Lyrik sich aneignen kann. Die höchsten metaphysischen Gedanken, Religion und Philosophie, sind keineswegs ausgeschlossen, wenn sie auch oft durch die Wucht ihres Inhaltes die Poesie zu formlosen Gedankendichtungen zwingen, in denen die Grenzen der Lyrik, Epik und Dramatik zerfließen. Die Einwände, die man einer dichterischen Philosophie, welche nur die Fühlfäden der Empfindung in das Universum ausstreckt, entgegenstellt, können die philosophische Dichtung nur dann treffen, wenn sie die Vermittelungen und Wendungen der Spekulation unverarbeitet in sich aufnimmt: eine Prosa des Ausdruckes, die sich häufig bei Sallet findet und von der auch Schefer und Rückert nicht freizusprechen sind. Vom Philosophen erwarten wir in bezug auf die höchsten Probleme logische und systematische Entwickelungen, vom Dichter aber Intuition, jenen unsagbaren Tiefblick, der gleichsam ins Herz der Dinge schaut und Denken und Empfinden unmittelbar verschwistert.

Nächst diesen höchsten Gedanken des Lebens sind es Staat und Gesellschaft, die Entwickelung der Menschheit überhaupt, welche die Phantasie des Lyrikers anregen und befruchten können. Es versteht sich von selbst, daß hierbei nicht vom Vortrage bestimmter Theorieen, von staatsrechtlichen Allgemeinheiten die Rede sein kann, daß nicht tote, ruhende Begriffe, sondern nur bewegte, lebensvolle Kräfte die Stimmung des Dichters beherrschen können. Er verherrlicht die Persönlichkeiten, in denen das Staatsleben in Frieden und Krieg sich verkörpert und eine markierte Physiognomie erhält, die Fürsten, Staatsmänner und Feldherrn, wie Horaz, Viktor Hugo u. a.; er feiert die Märtyrer der Idee, die unterliegenden oder siegenden Helden der Freiheit; er stimmt seine Trauerklage am Grabe untergegangener Nationen an, wie Platen und Lenau in ihren Polenliedern; er begleitet mit seinen Akkorden große Umwälzungen der Staaten, wie Klopstock, der die französische Revolution anfangs mit begeistertem Jubel begrüßte, bis er sich später mit Abscheu von ihren Gräueln abwendete. Er läßt Kriegslieder, ermutigende Schlachtgesänge ertönen, wie Tyrtäus und Körner; er gibt der Stimmung jugendlichen Thatendrangs einen begeisterten Ausdruck, wie Herwegh; er wendet sich gegen bestehende Einrichtungen des Staates und der Gesellschaft, nicht mit abstraktem Pathos, sondern mit warmer Empfindung, wie Freiligrath, Prutz, Béranger. Er klagt mit den Armen, mit den Enterbten, wie Beck und Meißner, wie schon Jacopo von Todi im 13. Jahrhundert ein schönes Lied der Armut gesungen hat:

Dolce amor di povertade,
Quanto ti deggiamo amare!

ja er kann die äußersten Grenzen des sozialen Elends berühren, das Reich der verlornen Seelen, wenn auch nicht mit jener wüsten Verherrlichung, wie Alfred de Musset. Das alles kann die Seele des Dichters in ihrer innerlichen Glut zu Momenten der eigenen Stimmung umschmelzen.

Noch näher liegen der Empfindung freilich die Vorgänge des umgebenden bürgerlichen Lebens und die eigenen Vorgänge des Gemütes selbst. Die Geselligkeit mit ihren Freuden, die Begebnisse der Familie und ihre Feier, geben bequemen Stoff, der aber allzu leicht von der trivialen heitern oder rührenden Seite aufgefaßt wird. Den reichsten Stoff für die Lyrik bietet das Gemüt selbst mit seinen Stimmungen, Leidenschaften, all seinen inneren Begebenheiten. Der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, die Beleuchtung, Färbung und Stimmung der Natur rufen im empfänglichen Gemüt eine verwandte Stimmung der Seele hervor, die sich im lyrischen Naturbild ausprägt. Doch ist diese landschaftliche Empfindung dem klassi-

schen Altertum meistens fremd, das wohl Sinn für die idyllische Beschränkung des Daseins, für die Thätigkeit und die Freuden des Landlebens hatte, aber den Zusammenklang der Natur und der Seele nicht mit jener Innigkeit empfand, welche zum vollströmenden Quell der Liederpoesie wird. Selbst bei unsern klassischen Dichtern tönte die antike Weltanschauung hierin in maßgebender Weise nach. Klopstock läßt sich zwar durch den „Züricher See" zu Betrachtungen über die Schönheit der „Mutter Natur" und ihrer Erfindung Pracht begeistern; Schiller malt wohl in seinen Balladen die Tiefe des Meeres und ihre Ungeheuer, die in der Sonne Gold leuchtenden Dardanellen und besonders im „Spaziergang" manches anmutige Landschaftsbild; aber es fehlt diesen Bildern der Hauch der Stimmung, der eigentümliche Duft der Seele. Mehr verschmilzt schon bei Matthisson und verwandten sentimentalen Dichtern das Naturbild mit der Seelenstimmung. Dagegen bietet die moderne Lyrik zahlreiche und schöne Beispiele ihrer innigen Vermählung. In Viktor Hugos Dämmerungsliedern ist das Dämmerlicht der Natur träumerisch über das Seelenleben und das geschichtliche Bild ausgebreitet; Ludwig Uhland feiert in den mildbesonnten Tagen des Lenzes die kindlich spielende Heiterkeit, in denen des Herbstes die wehmütige, sich nach dem Grabe sehnende Erinnerung; Emanuel Geibel sucht für den feuchten Frühlingsabend nach einem verwandten, dunkeln, milden und weichen Klang: Nikolaus Lenau wandert voll Todessehnsucht durch die Wetternacht oder empfindet den trennungsschaurigen Hauch des Herbstes; Heinrich Heine läßt die vom Mond geküßte Lotosblume im Liebesweh erzittern. Auch die unberühmte Tageslyrik beutet das Naturleben für die Empfindung unermüdlich aus; doch nur ein origineller Dichtergenius vermag auf diesem Gebiet neue und tiefe Beziehungen zu entdecken. Die Blumenlyrik, welche in jede Blume eine beliebige Seele hineinzwängt, um zierliche Sträußchen für die modischen Toilettentische der Damen zustande zu bringen, ist einer grenzenlosen Verwässerung anheimgefallen. Statt Natur und Seele mit dichterischem Tiefblicke in eins zu schauen, heftet sich ein Verslein gleichsam als Etikette an die Pflanzen. Diese lyrische Botanik wird von einzelnen Dichterfirmen geradezu handwerksmäßig betrieben.

Die Liebe, als die bewegende Macht des Gemütes, spiegelt sich in einer Fülle von Stimmungen, welche für die Lyrik außerordentlich ergiebig sind. In der That ist dies in der Lyrik aller Zeiten der vorwiegende Stoff, der durch die wechselnde Sitte der Völker, durch die verschiedensten Persönlichkeiten der Dichter und die immer neue Behandlungsweise vor ermüdender Einförmigkeit geschützt bleibt. Doch ist den Dichtern der

Gegenwart anzuraten, nicht in allen diesen geschichtlich verbrauchten Formen, bald antik, bald persisch und türkisch, bald minniglich oder petrarkisch, Gott Amor fesseln zu wollen, sondern ihr Streben darauf zu richten, daß sie einen Ton treffen, welcher den Sitten und der Bildung unserer Zeit entspricht. Die Liebeslyrik, die sich in ausgetretenen Gleisen bewegt, wird unerträglich, und nirgends mehr als hier verlangen wir eine scharf ausgeprägte und bedeutende Persönlichkeit, die uns für ihre Neigung und Leidenschaft zu interessieren vermag. Von Anakreons erotischen Genrebildchen bis zu Hafisens polemischer, trunkener Lebens- und Liebeslust, von Sapphos leidenschaftlicher Glut bis zu Properzens kühnerem Feuer, von den ritterlichen Huldigungen der Troubadours und Minnesänger bis zur gelehrt schmachtenden Weise des Petrarca und der ihm nachfolgenden Sonettisten — welch eine Fülle von Tönen, welch ein Wechsel der Behandlungsweise, welch eine Unerschöpflichkeit des einen großen Themas der Liebe! Nehmen wir noch hierzu Klopstocks teils erhabene, teils familiäre Liebesoden, Goethes einfache, gefällig innige Lieder, Byrons stolz leidenschaftliche Gesänge, Geibels blonde, keusche, ätherische Minne, Lenaus nach düstern Bildern haschende Glut, Heines blasierte, schalkhafte, aromatisch duftige Erotik, Dingelstedts schön empfundene, von geistigen Kontrasten tiefbewegte Liebeselegien, so gewinnen wir die Überzeugung, daß jeder wahrhafte Dichter einen neuen Ton trifft, um die Liebe zu feiern, daß diese Skala nicht erschöpft ist und nie erschöpft werden kann.

Schon die Liebes- und Naturlyrik konnte die leiseste Anregung, die flüchtigste Stimmung verwerten, und in der That kann die Lyrik überhaupt noch dort ihre Stoffe suchen und finden, wo ein die Dinge messender und wägender Verstand nur imponderable Größen erblickt. Wie die Stimmung des Gemüts oft aus unerkennbaren Atomen zusammengewebt wird: so auch das Gedicht, das aus ihr hervorgeht. Kleinigkeiten, Tändeleien, Nichtigkeiten des Daseins sind vollkommen am Platz, sobald die Seele ihre Regungen an sie anzuknüpfen vermag. Eine reiche Seele schaut im kleinsten das All und lebt mit gleicher Gedankentiefe und Fülle im mikroskopischen wie im teleskopischen Universum. Doch darf die Harmlosigkeit des Stoffes nie die künstlerische Form, die eben das Kleinste adeln soll, ankränkeln: ein bloßes Austrällern der Gefühle findet sich wohl in der Volkspoesie, doch bleibt es künstlerisch verwerflich. Auf der andern Seite soll das Gemüt des Dichters, wenn es auch berechtigt ist, die vergänglichste Stimmung festzuhalten, nie unklaren Launen oder tollen Marotten die Ehre dichterischer Verherrlichung angedeihen lassen, sondern stets im Auge behalten, daß es sich in der Poesie um ein Aussingen

der Seele handelt, welches allgemeinen Anklang erweckt, nicht um ein Aushusten oder Ausniesen, das nur zur persönlichen Erleichterung dient.

Wir haben den Kreis des Inhaltes durchmessen, über den die Lyrik verfügen kann; es gilt jetzt die Kunstform der Lyrik ins Auge zu fassen. Da das lyrische Gedicht aus der Stimmung des Augenblickes hervorgeht, so kann es nicht so langatmig sein, wie das epische oder dramatische, welche eine gestaltenvolle Welt spiegeln; es ist schon dadurch auf die Kürze hingewiesen. Eine umfangreichere lyrische Dichtung wird sich daher nur in der Weise eines Cyklus zusammensetzen können, in welchem sich an einen Grundton eine ganze Skala von Stimmungen anreiht, in denen jeder Ton wieder der Grundton einer neuen Skala werden kann. Man kann lyrische Blumen zum Kranz winden; aber jede Blume hat ihr eigenes Recht, und der Accent ruht weniger auf dem Kranz, als auf der einzelnen Blume. Diese Vereinzelung gehört zum Wesen der Lyrik. Platen feiert Venedig in einem Sonettenkranz; der Grundton der Stimmung geht durch alle; aber es ist bald dieses, bald jenes Bild der Lagunenstadt, an das er seine dichterischen Reflexionen knüpft. Grün hat im „Schutt" vier Cyklen zu einem großen Cyklus vereint; aber in jedem ist es eine Reihenfolge einzelner Stimmungen und Bilder, die alle wieder eine selbstständige Bedeutung haben. Ein lyrischer Cyklus ist kein Organismus, den man seiner einzelnen Glieder nicht ohne Gefahr für das Ganze berauben könnte; im Gegenteil, ebenso wie es bei den niederen Klassen der Natur der Fall ist, hat jedes losgetrennte Glied des Ganzen sein eigenes Leben.

Die Einheit des lyrischen Gedichts ist von der des epischen und dramatischen wesentlich verschieden; der Begriff der Episode findet hier keinen Platz. Die Einheit ist nur eine Einheit der Stimmung und des Tons, welche die verschiedenartigsten Vorstellungen beherrschen kann. Ein Herausfallen aus dem Grundton wäre nicht episodisch, sondern ein Fehler, während auf der anderen Seite auch die entlegenste Kette von Vorstellungen keinen episodischen Charakter annimmt, wenn sie mit der Grundstimmung des Dichters zusammenhängt und auf sie zurückgeführt werden kann. Um das Rätsel der lyrischen Produktion zu lösen, muß man sich auf den psychologischen Standpunkt stellen. Man beobachte das eigene Gemüt, wenn es von einer Empfindung erregt und beherrscht wird! Welchen Träumereien gibt es sich hin! Welche Reihen von Vorstellungen gaukeln an ihm vorüber! Wie zufällig ist der Übergang von der einen zur andern, wie locker ihre Verknüpfung! Wie verweilt es bei der einen mit ausmalender Geschäftigkeit, während es über die andere im Fluge hinwegeilt!

Je reicher und lebendiger die Phantasie, desto glänzender, unerschöpflicher wird die Menge der Vorstellungen sein, welche sie der Empfindung zuführt; doch diese Empfindung selbst bleibt immer der Kern, an den die krystallinischen Gebilde der Phantasie anschießen. In diesen Träumereien des erregten Gemütes finden wir das Vorbild des lyrischen Schaffens, wie überhaupt den Quell der lyrischen Dichtung. Ganz entgegengesetzt dieser willkürlichen Verknüpfung der Vorstellungen ist der logische Gedankengang, die Methode des entwickelnden Denkens, das aus bestimmten Prämissen mit Notwendigkeit bestimmte Schlüsse zieht. Auf dem künstlerischen Gebiet offenbart sich diese logische Präzision als Besonnenheit, welche mit Bewußtsein auf innere Folgerichtigkeit und harmonische Gestaltung des Ganzen hinarbeitet. Ein lyrisches Gedicht, welches die logische Anordnung nach Art einer homiletischen Disposition offen zur Schau trüge, würde durch seine Nüchternheit aus aller Poesie herausfallen, während auf der andern Seite ein Gedicht, welches das willkürliche Spiel der Vorstellungen ins Unbegrenzte ausdehnt, zuletzt auch von der Grundstimmung abirren und ins Phantastische und Bodenlose verfallen müßte. Denn für die Träumereien der unkünstlerischen Phantasie gibt es keinen Anfang und kein Ende, keine Grenze, wo die eine Stimmung in die andere umschlägt! Hier beherrschen die Vorstellungen die Seele; in der Lyrik soll die Seele die Vorstellungen beherrschen!

Das Geheimnis der lyrischen Komposition besteht nun eben darin, jedes willkürliche Spiel der träumenden Seele im reichsten Wechsel der Vorstellungen nachzuahmen, aber so, daß in allen diesen kühnen und täuschenden Verschlingungen doch eine innere, mit Bewußtsein angestrebte Harmonie waltet. Der elektrische Funke der Empfindung, der an der Kette der Vorstellung hinläuft, muß am Schlusse, allen sichtbar, aus ihr herausspringen. Je labyrintischer die Komposition, je mehr wir den Faden zu verlieren glauben: desto größer unsere Freude, ihn wiederzufinden, desto größer die Kunst des Dichters, die sich freilich nur in den höheren lyrischen Gattungen bewähren kann. Von den Dichtern des Altertums ist Pindar wegen der Kühnheit seiner Kompositionen gefeiert. Er verschlingt die Gedankenreihen so künstlich, daß erst am Schluß in überraschender Weise ihre innere Einheit und Harmonie hervortritt. So feiert er in seiner ersten pythischen Siegeshymne den Hieron, den Gründer und Bürger der Stadt Ätna. Er beginnt mit einem Preise der Musik, welche die Götter im Olymp erfreue und beselige und nur die Qual des unter dem Aetna gefesselten Giganten Typhon vermehre. Dann springt er plötzlich zur neugegründeten Stadt Ätna über, die Hieron im Kriege beschützt und der

er eine weise Verfassung gegeben hat. Er wünscht ihr eine Fortdauer dieses friedlichen glücklichen Zustandes. Jetzt erst wendet sich der Sänger an Hieron und wünscht ihm eine von den Künsten des Friedens, der Musik und Poesie verschönte Ruhe und Heiterkeit des Gemütes. So verknüpft er künstlerisch die beiden disparaten Vorstellungsreihen, deren Zusammenhang sich vorher nicht überschauen läßt. Die Grundstimmung des Dichters ist eben hier eine innere Harmonie der Seele, welche nach entsprechenden Vorstellungen greift, sich in der Harmonie der Kunst und des Staatslebens spiegelt und dem gefeierten Helden des Tages das Glück ihrer eigenen Beruhigung zu erstreben anrät. Das Bild des Typhon hat dem Dichter überdies der lokale Zusammenhang eingegeben. Von ähnlicher Kühnheit in der Verknüpfung der dichterischen Bilder ist der römische Elegiker Tibull. Bei Horaz wiegt schon die Absichtlichkeit im kunstvollen Zusammenrücken des entlegenen vor, ebenso bei Ramler und oft bei Klopstock.

Doch auch in jenen Arten der Lyrik, in denen die kühneren Sprünge schwunghafter Begeisterung fehlen, kann die Komposition durch eine Reihe von Bildern hindurchgehn, ohne die innere Einheit vermissen zu lassen. In Lenaus Gedicht: „der schwarze See“ ist es der tiefe finst're Ernst der Weltanschauung, der, an das Naturbild anknüpfend, sich durch das Ganze hindurch bewegt. Auf diesem Rembrandtschen Grunde der Seele spielen dann wechselnde Vorstellungen, die durch die wechselnden Vorgänge der umgebenden Natur bedingt werden. In den tiefen schwarzen See versenkt der Dichter anfangs seine Liebe und seine Hoffnungen. Da stürzt sich ein stürmisches Wetter in die düst're Flut; das schnellverzitternde Bild wilder Blitze durchglüht sie, wie Erinnerungen aus beglückten Tagen sein verfinstert Herz:

Sie rufen mir: o Thor! Was hat dein Wahn beschlossen!
Die Hoffnung kannst und sollst du in das Grab hier stoßen.
Doch willst in diesem See die Liebe du ertränken,
So mußt du selber dich in seine Flut versenken.

Hier ist ein Fortgang der inneren Bewegung bis zur Einschränkung der früheren Empfindung; doch bleibt dadurch die Grundstimmung unverändert. Das Gefühl des Dichters, daß die Liebe mit seinem innersten Leben untrennbar verwachsen ist, löst sich, wie auch die Schlußwendung zeigt, nicht von jenem tiefdunklen Hintergrunde der Seele los.

Die Entfaltung der lyrischen Komposition ist nach den Gattungen wesentlich verschieden. Es gibt Lieder, die wie unerschlossene Knospen sind, deren Duft und Reiz gerade in der halbverhüllten, ahnungsvoll durch-

brechenden Seele, im Mangel der Entfaltung besteht, wogegen andere wieder weitreichende Ketten von Vorstellungen und Empfindungen bilden. Der Lyriker muß uns noch mehr als der Epiker gleich am Anfang in medias res führen; den Mittelpunkt der Empfindung darf er nie verlassen. Wenn Pindar in der erwähnten Ode mit der die Olympier beseligenden Musik beginnt, so sind wir vollkommen im Mittelpunkte des Gedichtes; denn dort ist der vollste, göttliche Akkord der Harmonie, den er feiert. Der Lyriker kann entweder gleich am Anfang die Stimmung aussprechen, die ihn beseelt, wie Goethe:

Herz, mein Herz, was soll es geben?
Was bedränget dich so sehr?
Welch' ein reges, neues Leben,
Ich erkenne dich nicht mehr.

oder er verschleiert diese Stimmung zunächst in der Schilderung eines Naturbildes, das sie spiegelt, einer Situation, an die er anknüpft; doch muß er in Ton und Färbung des Gemäldes bereits die Färbung des Gemütes durchschimmern lassen. Die Sehnsucht des Dichters malt sich trefflich in Lenaus Gedicht: „meine Braut“, in der ersten Strophe:

An der duftverlornen Grenze
Jener Berge tanzen hold
Abendwolken ihre Tänze,
Leichtgeschürzt im Strahlengold.

ebenso die Unruhe und Spannung des Gemüts in Schillers „Erwartung“:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt?
Nein es ist des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt.

Ebenso kann der Anfang in einer Anrede bestehn, welche uns den besungenen Gegenstand lebensvoll näher rückt, wie z. B. Schiller in den „Idealen“ die goldne Zeit seines Lebens anruft:

So willst du ewig von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasie'n,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allem unerbittlich fliehn?

Für alle anfingenden Formen der Lyrik wird sich dieser Eingang als unentbehrlich erweisen. Auch kann der Anfang bereits im Keime den ganzen Inhalt des Gedichtes enthalten, das nur in einer Evolution der bereits ganz enthüllten Stimmung besteht, wie Lenaus „nächtige Wanderung“:

Die Nacht ist finster, schwül und bang,
Der Wind im Walde tost;
Ich wandre fort die Nacht entlang
Und finde keinen Trost.

oder Meißners „Einsamkeit:“

Daß ich dein auf ewig bliebe,
Tiefes felsumschloss'nes Thal,
Traurig schön wie uns'rer Liebe
Tiefe hoffnungsvolle Qual.

Ähnlich Schiller in „die Götter Griechenlands,“ wo der Dichter in der ersten Strophe bereits den ganzen Inhalt des Gedichtes angibt. Es ist indes nicht empfehlenswert, alle Trümpfe der Empfindung am Anfang auszuspielen; ihr allmähliches Anschwellen und Durchbrechen ist künstlerischer. Die Entfaltung des Gedichtes bildet nun seine Mitte; hier ist der Empfindung und Phantasie der weiteste Spielraum gegeben. Sie kann in innig konzentrierten Klängen fast unausgeprägt vom Anfang zum Schlusse hinüberleiten; sie kann von Bild zu Bild, von Vorstellung zu Vorstellung in kühnen Springen eilen oder ein Gewebe von Bildern und Reflexionen ausbreiten, in welchem der rote durchgehende Faden sichtbar ist, welcher Anfang und Schluß verknüpft. Sie kann im Refrain immer wieder den Grundton der Stimmung wiederholen, in dem wiederkehrenden Verse gleichsam äußerlich, plastisch die innere Einheit des Gedichtes andeuten. Solche Wiederholungen finden sich besonders im Volksliede, welches noch ein äußerliches Hilfsmittel braucht, um nicht über den Kreis der Empfindung, den es beschreiben will, hinauszufliegen. Der Refrain kann in der Wiederholung derselben Worte bestehen oder nur dieselbe Figuration des Verses und der Wortstellung wiederholen, sonst aber der veränderten Situation durch den veränderten Ausdruck Rechnung tragen.

Der Schluß des lyrischen Gedichtes soll nicht bloß ein harmonisches Austönen der Stimmung sein; er soll sie noch einmal prägnant zusammenfassen, gleichsam bereichert durch das freie Spiel, durch die Auslassungen der Mitte zum Anfange zurückkehren. Diese dreigliedrige Rhythmik der Komposition wird sich nicht immer wie Satz, Gegensatz und Schlußsatz verhalten, der Schluß nicht immer, wie Vischer will, eine Beruhigung des Gefühls bieten. Die Prägnanz des Schlusses kann zur lyrischen Pointe führen, deren allzufeine Zuspitzung ins epigrammatische hinübergleitet. In der modernen deutschen Poesie ist seit Heine die forcierte Schlußpointierung Mode geworden. Ein Dichter, der wie Heine mit weichen elegischen Klängen beginnt und mit ihrer oft cynischen Verspottung abbricht, scheint überhaupt die Einheit und Harmonie des Kunstwerkes aufzuheben. Doch ist in Heines meisten Gedichten die Grundstimmung eine schalkhafte oder blasierte, die sich nur anfangs vermummt und erst am Schluß mit kicherndem Lachen ihre Vermummung abwirft. Heines eigentümliche Genialität schafft auch in diesen widerspruchsvollen, kecken, pikanten Liederchen aus dem Ganzen. Daß sich bei seinen meisten Nachahmern diese lyrische Pointensucht höchst künstlich und albern ausnimmt, ist nicht seine Schuld.

Die lyrische Ausdrucksweise gebietet über den ganzen dichterischen Schmuck der Tropen; aber sie kann ihn auch verschmähn und muß ihn verschmähn, wo es sich um den innigen konzentrierten Ausdruck der Empfindung handelt. Überhaupt besteht ein Hauptreiz der Lyrik im Halbverhüllten, im Duft der Stimmung; selbst wo sie ins einzelne malt, muß sie die Verbindungslieder zwischen den Bildern mehr herausfühlen, der empfangenden Phantasie und Empfindung durch den Reiz des Unausgesprochenen eine Ergänzung übrig lassen. Daher ist jede Ausdrucksweise verfehlt, welche den logischen Zusammenhang nackt an den Tag legt. Alle Wendungen der Sprache, welche das grammatische oder syntaktische Gerippe bloßlegen, müssen vermieden werden. Die Lyrik kann sich nicht zu kunstvollen Perioden ausbreiten; sie liebt die kurzen Sätze, die naturwüchsigen Verbindungen, das Asyndeton und Polysyndeton, die träumerischen Lakonismen des Ausdrucks; sie drängt immer hinweg zum Subjekt und Prädikat und ihren schmückenden Beiwörtern, um rasch ein festes Bild zu gewinnen. Vor allem sind ihr ausgeführte Relativsätze, Satzverbindungen, in denen das Zeitverhältnis sich durch ein „als, nachdem“ als Neben- oder Zwischensatz weitschweifig ausdrückt, oder jener abhängige, von „daß, damit“ u. s. w. regierte Schweif von Sätzen ein Gräuel. Dagegen wählt sie mit Vorliebe die Apostrophe, die Ausrufung, die Frage und alle stilistischen Verkürzungen. Freilich kann man auch hierin zu weit gehn; die Inversionen, Stilverrenkungen, die seltsam gebildeten dichtgehäuften Wortkomposita z. B. in den antikisierenden Oden sind nur eine Art grammatischen und syntaktischen Schwulstes, der den erhabenen Ausdruck, den er erreichen will, vollkommen verfehlt. Schon aus Rücksicht auf diese gedrängte Syntax der Lyrik kann die epische Vergleichung, welche in ihrer Ausführung ein weitverzweigtes Satzsystem erfordert, hier nicht Platz finden. Dagegen ist der Metapher mit allen ihren Unterarten der weiteste Spielraum gegeben. Die Magie des lyrischen Stils beruht auf der Metapher. Natürlich darf sie nicht locker angeheftet werden, nicht neben der Empfindung herleuchten; sie muß mit ihr verschmelzen, ihr schlagendster Ausdruck sein; sie verwebt

erst Bild und Stimmung in eins. Die Naturanschauung in Lenaus „Mondlicht“ wird erst dann beseelt, als der Dichter sein Mädchen das süße Mondlicht seiner Nächte nennt und allen Zauber der Natur metaphorisch auf seine Liebe überträgt. Wenn Hermann Lingg im „Mondaufgang“ den Mondschein „ein schlafendes Sonnenlicht“ nennt, so ergießt diese eine Metapher über die ganze weltgeschichtliche Elegie den träumerischen Reiz der Stimmung. In den gedankenvollen Gattungen der Lyrik wächst ihre Bedeutung, da hier nur die kühne, schlagende Metapher dem Ausdrucke eine Kraft gibt, welche ihn über das Gebiet der Prosa erhebt. Dagegen ist sie im Lied entbehrlich, da der Zauber des Liedes auch schon durch den Klang der Sprache, durch den eigentümlichen Duft, der über sinnig gewählten Worten schwebt, hervorgerufen werden kann. An die Metapher anstreifende Ausdrücke bringen hier die genügende Wirkung hervor z. B. die stimmungsvollen Verba in Goethes Lied „an den Mond“:

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

die stimmungsvollen Adjektiva in vielen Heineschen Gedichten z. B.:

Ich stand in dunkeln Träumen,
Und starrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Auch kann der Lyriker ein Bild allegorisch ausspinnen und den Vergleichungspunkt unausgesprochen nur durch die Stimmung ausdrücken. Meisterhaft ist in dieser Weise Heines kleine Elegie vom Fichtenbaum und der Palme, ein lyrischer Rebus! Weiter ausgeführt hat dieser Dichter das Bild des Sarges, in welchem er seine alten Lieder und Träume begraben will und der so schwer wird durch seinen Schmerz und seine Liebe. Gottfried Kinkel personifiziert die Windsbraut, Geibel den Dampf — beide Allegorieen sind sogar weit ausgesponnen, aber es sind lebensvolle, bewegte Bilder, nicht nüchterne Gestalten mit hölzernen Attributen. Für die schwunghaftere Gattung der Lyrik wird die Hyperbel in ihre vollen Rechte treten, natürlich ohne in das geschmacklos Schwülstige überzugehen.

Im allgemeinen trägt der lyrische Stil das Gepräge der bestimmten dichterischen Eigentümlichkeit. Jeder Poet von Gottes Gnaden bringt seinen Stil mit auf die Welt — und an diesem Stil erkennt man ihn mit derselben Leichtigkeit im kleinsten Fragment, mit welcher ein Cuvier

aus einzelnen Knochen das ganze Gerippe eines vorsündflutlichen Tieres erkennt. Diese „Blume“ des individuellen Stiles entzieht sich der Analyse. An der „Blume“ erkennt man den Wein; aber sie selbst ist unbestimmbar. Bei jeder Zergliederung würde sich der Goethesche Spruch bewähren:

Behalten die Teile in ihrer Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band.

Goethes Lyrik ist klarer echter Rheinwein in geschliffener Flasche, kredenzt in den grünlichen Römern; Schillers Lyrik feuriger, schwerer Burgunder in reichen Pokalen; die Lenaus heißblütiger Tokaier, die Herweghs mousfierender Champagner. Platens Lyrik erinnert an den Falerner des Horaz und die Heines an den Chier des Anakreon. In der That, wer fühlte nicht den weichen, milden, wohligen Klang der Goetheschen Lieder, den fortwährend durch die Schleußen der Antithese brausenden Gedankenstrom Schillers, Lenaus in düstern Bildern schwelgende Glut, Herweghs sprudelnde, Bahn brechende Rhythmen, Platens kunstvolle Gemessenheit, Heines schalkhaft schäkernden Ton aus jedem einzelnen Verse dieser Dichter heraus? Der Stil des echten Lyrikers ist einzig und, weil er einzig ist, unerklärbar. — Hier beginnt das Irrationale, das sich in keine Formel bringen läßt: das Geheimnis des Genius.

Da die Lyrik das Austönen der Empfindung ist: so braucht sie die ganze Musik der Sprache, ihre Melodie, den Rhythmus, und ihre Harmonie, den Reim. Trochäische, jambische, daktylische, anapästische Versmaße, von unendlicher Verschiedenheit durch die Zahl der Füße, durch die Anordnung längerer und kürzerer Verszeilen in Strophen stehn ihr zu Gebote; sie eignet sich die antiken Strophen, die orientalischen Ghaselen und Kassiden an. Die Kunst des Lyrikers besteht in der passenden Wahl des Metrums: eine Wahl, die in den meisten Fällen Sache der Inspiration ist. Der Lyriker muß den Geist jedes Metrums kennen — hierin wird das Talent schon vom Instinkt geleitet. Es wird keine leidenschaftliche steeple-chase auf einem schwerfälligen Alexandriner veranstalten oder auf einem adonischen Pony; es wird keinen muntern Spazierritt auf einem harttrabigen, feierlichen Trimeter machen; es wird keinen heroischen Buccephalus, keine Nibelungenstrophe, in die elegische Schwemme reiten! Die deutsche Lyrik gebietet über den größten Reichtum an metrischen Formen; aber da ihr trotz dessen die metrische Plastik fehlt, so verlangt sie den Reim als notwendige Ergänzung. Wir stellen diese Behauptung unbedingt hin als eine Einsicht der Neuzeit, die sich von den einseitigen klassischen Studien und Tradi-

tionen emanzipiert hat. Als einzige Ausnahme für die Lyrik würden wir das elegische Distichon gelten lassen. Alle die kunstvollen Reimformen und Strophenbildungen, Sonett, Sestine, Kanzone können in der Lyrik verwertet werden. Die Stanze schwebt in der Mitte zwischen Lyrik und Epik; die Terzine hat einen entschieden epischen Charakter.

Nachdem wir so das Gewebe des lyrischen Kunstwerkes ausgebreitet und in Stoff und Form untersucht, wollen wir noch einen Blick auf den lyrischen Dichter werfen, dessen Seele es aus ihren eigensten Fäden spinnt. Die Lyrik ist die Seele aller Poesie, das Auge der Dichtung; denn die Begeisterung, die in der epischen und dramatischen Poesie durch mancherlei Kanäle geleitet wird, quillt in der Lyrik frisch und unmittelbar hervor. Ein epischer oder dramatischer Dichter ohne eine lyrische Ader wird stets an einer bedenklichen Nüchternheit leiden. Dante hat seine vita nuova gedichtet, und wie lyrisch sind Shakespeare und Schiller! Dagegen kann es einem sehr begabten Lyriker nicht gelingen, der epischen Plastik Herr zu werden oder den straffen Bogen der dramatischen Form zu spannen — man denke z. B. an Byron, Uhland, Rückert. Die Begabung des Lyrikers besteht nun in der Lebendigkeit der phantasievollen Anschauung, der Innigkeit und Wärme des Gefühles und dem Sinn für die Melodie der Sprache, vor allem aber in der Begeisterung, welche diese drei Momente in eins setzt. Die Lebendigkeit der Phantasie erfaßt jeden Stoff sogleich von der Seite, wo er ein lebensvolles Bild gewährt; die Innigkeit des Gefühles versetzt ihn sogleich auf den Boden der Stimmung, deren inneres Erzittern sich in der rhythmischen Melodie der Sprache spiegelt. Je weniger der Stoff selbst im Kreise des alltäglichen Empfindens liegt, desto größer ist die Energie des Lyrikers, der ihn zu beherrschen, in das Fleisch und Blut der eigenen Stimmung zu verwandeln weiß. Es ist dies ein chemischer Prozeß, der durch das elektrische Fluidum der Begeisterung blitzartig vollzogen wird. Darum sind nicht diejenigen Lyriker, welche Freud und Leid des eigenen Herzens, die Interessen eines beschränkten Lebenskreises aussingen, die Begabtesten, sondern die, welche die Angelegenheiten der Menschheit so zu ihren eigenen gemacht haben, daß bei ihrer begeisterten Feier das eigene Gemüt in seinen Tiefen ertönt. Der Flug hoher lyrischer Begabungen geht weit über den Dichterwald hinaus, in welchem es von allen Zweigen ertönt. Das Aussingen der eigenen trivialen Stimmung ist das gute Recht eines Jeden, das man ihm nicht verleiden soll, wenn es nur nicht Anspruch auf künstlerische Geltung macht. Gerade in der Lyrik ist bei den ausgeprägten Formen einer Sprache, „die für uns dichtet und denkt," die Grenze zwischen Talent und Dilettantismus schwer zu

ziehn. Eine Kritik, welche mit abstrakten Maßstäben an die Gedichte geht, wird hierin meistens fehlgreifen; nur die feine Empfindung für „Duft" und „Blume" der Poesie kann hier das Richtige treffen. Das Talent hat ein unbeschreibliches „Arom", das auch dem glattesten und korrektesten Dilettantismus fehlt. Das Talent kann große Fehler machen, der Dilettantismus fehlerfreie Werke erzeugen — und doch ist die Kluft zwischen beiden unübersteiglich. Es gibt dilettantische Richtungen, welche im Gefühl ihrer Ohnmacht von einem wahren Hasse gegen das Talent beseelt sind — und es sind die traurigsten Epochen der Litteratur, wo es ihnen gelingt, einen tonangebenden Einfluß zu gewinnen. Auch unsere Epoche ist von jener „akademischen" Lyrik nicht verschont geblieben, welche ihre Studienmappe gern für ein Nationalmuseum ausgeben möchte.

Die Gefahr lyrischer Begabungen ist nicht gering. Indem sie die höchsten Formen und Aufgaben nicht nur zu ihren eigenen machen, sondern sie mit der ganzen Glut der Empfindung durchdringen, indem sie sich fortwährend auf den hochgehenden Wogen des Seelenlebens schaukeln, können sie leicht die Harmonie der Seele und des Geistes verlieren. Nur wenigen war es vergönnt, wie Goethe, alle Saiten der Lyra bis in das späteste Alter zu ungetrübtem Vollklang zu stimmen, die Welt der Seele ebenso zu beherrschen, wie die Welt der Erscheinungen, die eigene Stimmung zu belauschen und sie in das harmonische Gebiet des Schönen zu transponieren. Wie anders schon Schillers unruhige, fieberhafte Lyrik, seine oft krankhaft nach Idealen ringende Seele; wie anders Byrons leidenschaftlicher, skeptischer Dichtergenius! Bei Hoelderlin und Lenau zerriß das Band vollständig, welches den „schönen Wahnsinn" des Dichters von dem wirklichen trennt! Auch Jacopone von Todi, der Hymnendichter des stabat mater, war eine Zeit lang halb wahnsinniger Bußprediger, stultus propter Christum. Die gesteigerte Stimmung des Poeten, die von Bild zu Bild schweift, unterscheidet sich nur dadurch von derselben unstäten Thätigkeit des Wahnsinnes, daß dort das Selbstbewußtsein als die bindende und lösende Macht den Ergüssen der Phantasie die innere Einheit gibt, während hier der Taumel der Vorstellungen, wie an kein Subjekt mehr gebunden, ohne Anfang und Ende fortgeht. Man lese die Gedichte, die Hoelderlin in seinem Wahnsinn geschrieben hat: man erkennt noch immer darin seine von den Bildern aus Hellas trunkene Seele; aber diese hat die Macht über die Vorstellungen verloren, die, ihrer eigenen Gewalt überlassen, chaotisch durcheinanderstürmen. Trotz der außerordentlichen Reizbarkeit des dichterischen Gemütes, trotz seiner gewaltigen Erregungen und seiner fortwährenden Versenkung in die Tiefen des Lebens kann man es

nur als eine Verirrung der Neuzeit hinstellen, wenn selbst begabte Dichter das Mal der Dichtung für „ein Kainszeichen" erklärten, statt die Gabe des harmonischen Gesanges nach Gebühr zu feiern. Den Alten galt der Dichter als Prophet — und in der That befindet sich das dichterische Gemüt recht im Mittelpunkt des Denkens und Empfindens, und das ist die delphische Stätte, von wo aus das Orakel für alles Geschehen ertönen kann. Nicht nur die Propheten des alten Testamentes waren großartige Dichter, vor deren energischem Tiefblick der Schleier der Zukunft zerriß, weil die innere Notwendigkeit der geschichtlichen Entwickelung in ihrer Seele lebendig war; auch in jüngster Zeit hat die politische Lyrik unleugbare visionäre Anwandlungen gehabt. Im Heute spiegelt sich immer das Morgen, wenn eine große Seele es in seiner ganzen Tiefe erfaßt.

Was nun die Art und Weise des lyrischen Schaffens betrifft, so ist es keineswegs erforderlich, ja nur wünschenswert, daß der Lyriker im unmittelbaren Drang und Sturm der Empfindung dichte. Es ist mit Recht behauptet worden, daß die Hand, die vom Fieber zittere, es nicht schildern könne. Der Affekt hat eine ungeläuterte Natürlichkeit, die ihrer eigenen Schwere folgt; die Leidenschaft muß erst durch das Sieb geschüttelt werden, eh' sie poetisch verwendet werden kann. Alles Dichten setzt eine geistige Reproduktion voraus. Unähnlich dem physikalischen Gesetz, nach welchem mehrfache Spiegelung das Bild verrückt, sind die Spiegelungen der Empfindung für die Klarheit und Harmonie des dichterischen Bildes vorteilhaft. Der Dichter muß immer die Empfindung in die Vorstellung umsetzen. Es genügt für ihn, eine Stimmung einmal durchempfunden zu haben, um sie, vielleicht nach langer Zeit, dichterisch wiederzugeben. Die Erinnerung hat etwas von jener Idealität, welche aller Kunst eigen ist. Ja, es gibt Stimmungen und Empfindungen, deren trüber Most sich erst nach Jahren in den edlen Wein der Dichtung verwandeln kann. Solche unausgegohrene Seelenzustände gleich dichterisch zu verpichen und zu verschicken, kann der Firma verderblich werden. Ähnlich verhält es sich mit dem eigenen Erlebnis, das oft erst nach jahrelangem Verlaufe für den Dichter einen Schimmer der Verklärung gewinnt. Dann aber hat das Thatsächliche längst seine Bestimmtheit eingebüßt; was damals wirklich oder nur möglich, was äußerer Vorgang oder Vorgang in der Seele des Dichters war, ist für diesen selbst gleichgültig geworden, da er sich nur in die Stimmung jener Zeit zurückversetzt und aus ihrem dunklen Schacht seine Juwelen gräbt. Überhaupt duldet die Lyrik keine Prosa der Thatsachen! Selbst wo sie die nächste Gegenwart erfaßt, verwandelt sich alles unter ihren Händen; sie respektiert kein Signalement, keine besondern Kennzeichen der Personen und Dinge. Schon hieraus geht hervor, wie müßig viele mit dem größten Aufwande von Gelehrsamkeit geführte Untersuchungen über diesen oder jenen Lebensumstand, diese oder jene Geliebte eines Lyrikers, die Sulpicia des Tibull und die Lili Goethes sind. Wie bei dem Maler, ist es auch bei dem Dichter gleichgültig, woher er seine Studienköpfe nimmt! Das Erlebnis gewinnt unter seinen Händen eine andere Gestalt; es handelt sich nicht um die äußere, nur um die innere Treue. Nicht der Gegenstand, sondern wie er mir in dieser Stimmung erschien: das ist in der Lyrik das Wesentliche. Goethe sagt irgendwo, jedes echte Gedicht sei ein Gelegenheitsgedicht; das kann nur heißen, es ist immer aus einer bestimmten Situation oder Stimmung hervorgegangen, aus einem äußern oder innern Anlaß. Das Erlebnis kann aber längst vergangen sein und nur zufällig in der Seele erweckt werden. Wie verhält es sich aber mit dem Gelegenheitsgedichte in der engeren Bedeutung des Wortes? Hier hilft uns ein anderer Spruch Goethes: „Seid ihr Poeten, so kommandiert die Poesie!" Es gehört ein außerordentlich reiches und vielseitiges Gemüt dazu, um jeden ganz von außen gegebenen Stoff in einen Äther der Stimmung zu erheben, wo er dichterische Flügel gewinnt. Immer wird es dabei auf die Verwandtschaft des Stoffes mit der Gemütslage und Weltanschauung des Dichters ankommen. Man führt oft Pindars Epinikien als großartige Gelegenheitsgedichte an; doch hatte dieser Stoff auch seine nationale Seite, welche in der Stimmung eines hellenischen Dichters stets eine entgegenkommende Begeisterung fand. Jedenfalls bleibt Pindars Verfahren, der den einzelnen Fall und die Zufälligkeit seiner Daten alsbald in den großartigen Fugen seiner gedankenreichen Hymnik verschwinden ließ, für alle Gelegenheitspoesie mustergültig. Daß indes auch großen Geistern das Kommandowort über die Poesie nicht immer zu Gebote steht, beweist wohl Goethes hoffestliche Gelegenheitslyrik, deren strohernes Allegorisieren meistens unerträglich ist. Die äußerliche Nötigung oder Bestellung wird der Poesie immer nur eine Anregung von sehr zweifelhaftem Werte bieten. Ist indes der Lyriker einmal angeregt, so wird er dem Strom der Empfindungen mit Begeisterung, doch zugleich mit Besonnenheit folgen. Die äußerliche Methode des Schaffens wird stets eine individuelle sein. Doch scheint uns die Art und Weise des Tibull sehr empfehlenswert, wie sie Gruppe aus dem nicht durchgearbeiteten Buche „Nemesis" zu entziffern bemüht ist. Tibull folgt zuerst der Begeisterung und wirft die Hauptpartieen mit gleicher Wärme in einem Gusse hin. Die Verbindungsglieder dagegen, die Übergänge, die leiseren Schattierungen, die größere Feile des Ganzen überläßt er einer

zweiten Arbeit, welche mit Besonnenheit und künstlerischer Überlegung den Entwurf ausführt. Kleinere lyrische Gedichte mögen in einem Gusse gelingen; größere bedürfen ebenso des ununterbrochenen Schwunges im ganzen, wie der nachhelfenden Ausfüllung und Ausfeilung im einzelnen.

Jeder Dichter, auch der lyrische, ist der Sohn seiner Zeit; er steht auf ihrem Kulturstandpunkte, er wird sich von ihrer Empfindungsweise nicht freimachen können. Ein bedeutendes Talent mag wohl selbst auf die Schattierungen der Empfindung bestimmend einwirken; aber der Grund und Boden der Weltanschauung ist ihm doch immer durch das Jahrhundert gegeben. Man kann dem konservativsten aller Denker, Herbart, gewiß nicht darin beistimmen, daß nichts oder wenig neues unter der Sonne geschehe und daß im alten, gleichförmigen das Wesen der Menschheit und die Mitgabe der Gottheit zu suchen seien; denn das Neue liegt nicht in den Dingen an sich, sondern in der Auffassungsweise, und hier quillt eine unerschöpfliche Fülle geistigen Lebens der Einzelnen, der Völker und Zeiten; hier beginnt erst die Weltgeschichte, deren tieferes Verständnis jener nüchternen Einsicht verschlossen ist; hier beginnt erst die Poesie und ihr glänzender Reichtum. Jede Zeit, jedes Volk, jeder einzelne hat dies Arom einer unsagbaren Eigenheit; mit jedem einzelnen wird eine neue Welt geboren! Wie kleinlich und falsch wäre die Behauptung des Anatomen, der aus der Gleichheit des Skeletts auf die Gleichheit der Menschen schlösse! Und ebenso unfruchtbar für jedes Gebiet, besonders für das der Poesie, ist eine Weltanschauung, die nur das Alte und Gleichförmige im Auge behält! Die Poesie ist keine Domäne des Goetheschen Palaeophron, sondern sie gehört der jugendlichen Neoterpe. Obgleich man glauben sollte, daß, trotz der wechselnden geistigen Strömungen und Entwickelungen, die Magnetnadel der Empfindung in allen Jahrhunderten nach denselben unwandelbaren Polen vibrieren müsse: so steht die Poesie der Empfindung, die Lyrik, doch in einem bestimmten und deshalb wechselnden Verhältnis zur Kultur und zum Bewußtsein der Zeit. Tibull empfand anders, als Walther von der Vogelweide, und dieser anders, als Schiller und Goethe. Dies leugnen wollen, heißt die Empfindung auf ihre rohesten Äußerungen beschränken. Der Lyriker soll auf der Höhe seiner Zeit stehn — erst dann wird seine Lyrik einen wahrhaft großartigen und bedeutenden Charakter annehmen, seine Empfindung einen allseitigen Anklang bei den Zeitgenossen und bei der Nachwelt finden. Diese Wahrheit, die durch alle großen Muster bestätigt wird, findet eine eifrige Gegnerschaft und wird ebenso oft angegriffen, wie nicht beachtet. Daher diese Masse Unkraut, die der Teufel des Dilettantismus unter den poetischen Weizen säet! Es

mag jedem unbenommen bleiben, den Horaz und Properz, den Dante und Baki und Motenebbi in Geist und Formen nachzudichten: diese Exerzitien haben gewiß ihren formellen Wert; nur mögen sie nicht mit der Prätension auftreten, lyrische Muster des 19. Jahrhunderts zu sein! Es ist segenbringend für den Poeten, die großen Vorbilder aller Zeiten zu studieren, aber traurig, wenn ihm von den Trauben ihres Feuerweins nur die Kerne im Halse stecken bleiben oder sein Chymus und Chylus zu schwach sind, um sich vollkommen den Göttertrank anzueignen, der nur als dilettantisches Vomitiv wieder zum Vorschein kommt. Darum stellen wir die Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts über die Lyrik des achtzehnten, weil sie sich in ihren Hauptvertretern ganz auf den Boden der Gegenwart stellt und all das mythologische Beiwerk abgestreift hat, das dem Fluge des Schillerschen und Goetheschen Genius noch als unverdauter Überrest klassischer Studien anhaftete. Wohl hat Uhland oft Töne angeschlagen, die allzu minniglich und ritterlich für die Gegenwart klingen und seine Bilder hin und wieder mit meerblauer Romantik gemalt; wohl hat Rückert sich in das Formennetz des Orientes bis zur Unkenntlichkeit seiner eigenen dichterischen Chrysalide eingesponnen; wohl hat ihr Vorbild zahlreiche germanistische und orientalische Nachdichtungen hervorgerufen — aber die Heroen der modernen Lyrik, Heine, Lenau, Grün, Freiligrath, Geibel, Dingelstedt und ihre Nachfolger haben in ihren Gedichten den Geist der Gegenwart, ihre vergänglichsten Stimmungen, aber auch ihre erhabensten Anwandlungen verewigt. Selbst Platen hat in oft gekünstelten Formen stets Stoffe der Zeit gefeiert — und so ungenießbar seine antikisierenden Odenstrophen sein mögen, so ist ihr Inhalt doch kein fremdartiger und gesuchter, sondern es sind meist hervorragende Zeitgenossen, deren Bild er in diesen antiken Rahmen spannt. Wir brauchen bloß an Byron und Shelley, an Béranger und Viktor Hugo, an Puschkin und Mickiewicz zu erinnern, um zu zeigen, daß der richtige Instinkt die Dichter der andern Nationen auf die Bahn der modernen Lyrik geleitet. Wir verbinden mit dem Begriffe des Modernen durchaus keine jungdeutsche, an das Modische anstreifende Nebenbedeutung, sondern wir verstehn unter moderner Lyrik nur eine solche, die aus dem Bewußtsein, aus den Interessen, aus dem Gefühl der Gegenwart heraus und gerade deshalb für die Zukunft dichtet, eine Lyrik, die für unsere Zeit ganz dieselbe Bedeutung hat, wie die antike für das Altertum, wie der Troubadour- und Minnegesang für das Mittelalter. Der Vorwurf der Tendenz kann nur solche lyrische Gedichte treffen, in denen ein äußerlicher Zweck nackt, ohne künstlerische Verhüllung, zutage liegt. Ein Dichter, der sich

im Leben der Gegenwart umgesehn, ihre bewegenden Ideen und materiellen Mächte kennen gelernt: der wird sein ursprüngliches Talent frisch in den Strom der Zeit untertauchen, in ihrem Geiste, mit ihr, durch sie und für sie dichten. Denn der dichterische Funke entzündet sich vorzugsweise an den Berührungen des Lebens; das individuelle Leben aber ist in das große Netz der Kultur unlöslich eingefangen. Der Dilettantismus, der dies leugnet, gerät auch noch auf andere Abwege. Er verläßt den Standpunkt der Bildung, den er einnimmt, um, wie er sagt, zum Volk herabzusteigen; er dichtet in „volkstümlicher Weise“ mit Nachahmung aller unartikulierten Naturlaute; er trällert Volkslieder heraus, die nur als Improvisationen des Volksgeistes einen kulturgeschichtlichen Wert haben. Dies „Volk“ ist meistens eine Abstraktion der Studierstuben; der Dichter kennt kein andres „Volk“ als die Nation. Nicht Arnim und Brentano, sondern Schiller und Körner sind echte Volksdichter der Deutschen.

Wenn wir die Lyrik in ihre einzelnen Gattungen verfolgen wollen: so bietet sich uns folgende Einteilung dar, die wir aus dem Verhalten des dichtenden Subjektes zu seinem Objekte herleiten. Entweder bleibt der Dichter ganz auf dem Boden der Empfindung stehn, in deren konzentrierte Tiefe das Objekt gleichsam nur wie ein Spiegelbild in einen Brunnen fällt — die eigentliche Lyrik der Empfindung, das Lied; oder ein äußeres Objekt regt durch seine Bedeutung die Empfindung des Dichters zu einem hinreißenden Schwunge an, der in freier und kühner Entfaltung des erhabenen Gegenstandes Herr zu werden, ihn künstlerisch zu bewältigen strebt — die Lyrik der Begeisterung, die Ode; oder der Dichter geht zwischen dem Gegenstande und seinen Empfindungen, zwischen Beschreibung und Betrachtung hin und her — die Lyrik der Reflexion, die Elegie. Alle Unterarten fügen sich ungezwungen der einen oder andern dieser Gattungen ein.

Zweiter Abschnitt.

Die Lyrik der Empfindung: das Lied.

Das Lied ist der dichterische Erguß der Empfindung, die ganz in ihren eigenen Tiefen verweilt, der Stimmung, die bei sich selbst bleibt, in einfacher leichter und doch prägnanter Form. Seit den lesbischen Melodieen des Terpander hat es die musikalische Begleitung geliebt, welche das Austönen der Stimmung verstärkt. Das Lied soll gesungen werden können. Ein Bündnis zwischen Dichtkunst und Musik ist aber

nur dann möglich, wenn die erstere nicht ihre ganze Fülle entfaltet, sondern sich nur mit dem träumerischen Aufknospen der Stimmung begnügt, jenem innern Vibrieren, das sich im Wogen der Tonwelt fortsetzen kann. Nicht schwerwuchtige Worte können sich auf den Wellen der Töne schaukeln, nicht scharfbestimmte Bilder in diesem unbestimmten Elemente zur Geltung kommen. Das Lied gleicht der Pflanze, welche nur Luft- und Wasserwurzeln hat und in keine Berührung mit der lastenden Scholle kommt. Leicht und frisch muß es aus der Seele fließen oder sich halbverschämt in ihren Tiefen verbergen — dann kann sich der Gesang mit ihm verschwistern, der ihm eine tiefere Innigkeit verleiht. Das Lied ist die schüchternste Blüte der Lyrik, die sich noch am Spalier der Töne in die Höhe rankt; es ist ihre ärmste Form, deren Überschätzung selbst große Ästhetiker zu Ungerechtigkeiten gegen die reicheren und höheren Gattungen der Lyrik verleitet hat. Goethe ist ein größerer Liederdichter als Schiller; aber ihn deshalb mit Vischer*) überhaupt einen größeren Lyriker zu nennen, das zeugt doch von einer bedenklichen Einseitigkeit, deren Konsequenz es wäre, Anakreon als „Lyriker“ über Pindar, Catull über Horaz und Ovid, und Burns über Byron zu setzen. Wie viel richtiger ist die Auffassung Hegels, welcher dem Liede ohne Überschätzung seine gebührende Stelle einräumt.**)

Der Grundton der Stimmung läßt im Liede keine kühnen Ausweichungen zu; er verlangt einen harmonischen vollen Akkord. Die Empfindung wird mit aller Wärme und Innigkeit festgehalten und klar, aber ohne Schärfe ausgesprochen. Wir wollen im Liede auf den Grund der Seele sehn; aber ein durchsichtiger Schleier muß noch darüber schweben. Das erst gibt dem Liede seinen eigentümlichen Duft, seinen träumerischen Reiz. Das Ahnungsvolle, halb Ausgesprochene gehört zu seinem Wesen. Jede scharfe Bestimmtheit, alles eckige und kantige der realen Welt würde diesen duftigen Schleier zerreißen. Wohl kann ein äußerer Gegenstand die Empfindung anregen; aber diese Anregung entbindet nur ihre eigenste Kraft; das Objekt verschwindet in den Schwingungen des Subjekts. Die Bilder im Liede gleichen den Chladnischen Klangfiguren; sie haben keinen eigenen Werth, sie verkünden nur die Macht der Töne und ihre Verschiedenheit, die Vibrationen der Seele. Die Empfindung, die von Bild zu Bild schweifte, würde sich zersplittern; das Lied bedarf einer konzentrierten Einheit. Die Kunst des Liederdichters besteht darin, uns mit dem

*) „Ästhetik“ Bd. 3, S. 1352.
**) „Ästhetik“ Bd. 3, S. 460 u. folg. und S. 141.

geringsten Aufwande künstlerischer Mittel gleich in seine Stimmung zu versetzen.

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz —

das sind meisterhaft lyrische Abbreviaturen, die unsere Seele unmittelbar gefangen nehmen.

Der Inhalt des Liedes ist sehr reich und mannigfaltig. Sehr schön hat Hegel die Liederdichtung eine sich stets erneuende „Blumenflur" genannt. In der That ist in sangeslustigen Zeiten ihr Auftreten ein massenhaftes — wir erinnern nur an die Zeit der Troubadours und Trouvères, der Minne- und Meistersänger. Von der Liederdichtung gelten die Uhlandschen Verse:

Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt —
Ausgestreuet ist der Samen
Über alles deutsche Land.

In der That kann auch der naturwüchsigen Empfindung des Volkes, wie dem gebildeten Dilettantismus der Ausdruck der Stimmung in einem kurzatmigen Liede so trefflich gelingen, daß dem echten Dichtertalente der Preis streitig gemacht wird. Auch hierin finden wir wieder einen Beweis dafür, daß man die Liederdichtung nicht überschätzen darf. Wir haben es z. B. an Niklas Beckers Rheinlied gesehn, daß in dieser dichterischen Atomistik auch denen bisweilen ein Wurf glückt, denen die Pforten der Poesie sonst verschlossen sind. Über die meisten Menschen kommt eine Epoche der Poesie, wo das eigene Leben gleich einer sich nur einmal erschließenden Blume aufblüht. Die Empfindung kristallisiert sich zum Gedichte und zwar zum Liede, weil das die einfachste und leichteste Form ist. Solche Liederchen spielen zahllos wie die Mücken im Sonnenschein. Wie jede Persönlichkeit die Welt anders abspiegelt, wie jeder Mensch seinen eigenen Stil und seine eigene Handschrift hat: so könnte auch in diesen leichthinflatternden Liederchen die Eigentümlichkeit des Autors zur Geltung kommen, wenn nicht der Mangel an Formbeherrschung und echter Begabung alle diese Dilettanten unwillkürlich in die ausgefahrenen Gleise einer für sie denkenden und dichtenden Sprache führte. Der Sprache das Gepräge

einer Eigentümlichkeit aufzudrücken, gelingt nur dem Genius, dessen Liedergaben sich dadurch von der Lyrik der Masse unterscheiden. Jedes Atom der Empfindung läßt sich im Liede dichterisch verwerten; jedes nächste Ereignis des geselligen und Familienlebens kann eine Stimmung entzünden, die sich im Liede ausfingt; vor allem aber ist Wein und Liebe sein unerschöpfliches Thema. Ein Lyriker, der kein Trink- oder Liebeslied gedichtet, gehörte in ein Kuriositätenkabinet. Selbst der idealgesinnte Schiller hat drei Mal seine Lyra zum Preis des edeln Getränkes gestimmt, freilich charakteristisch genug, einmal in einer antikisierenden Dithyrambe, in welcher nur göttlicher Nektar herumgereicht wird, und zwei Mal zum Preise des Punsches, indem er dem künstlich bereiteten Getränke den Vorzug vor den natürlichen Gaben des Bacchus zu geben scheint, weil sich in ihm „der Willen und die Kraft" des Menschen offenbart. Dagegen hat Goethe die gehobene Stimmung des Trinkenden meisterhaft ausgedrückt: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, wonniges Behagen." Dem Liebenden wird jeder Lichtreflex, jeder vorüberfliehende Schatten der Natur, jedes kleinste Ereignis des Lebens von Bedeutung für seine Stimmung. Der Hauch der Liebe verstreut daher überallhin den Samen, aus welchem die Blumen des Liedes wachsen. Auch die Empfindung hat ihren Witz in sinnigen Vergleichen, innigem oder schalkhaftem Deuten. Dieser Witz der Empfindung ist ein reicher Quell für das Liebeslied von Anakreon und Hafis bis zu Schefer, Wilhelm Müller und Heine, ganz abgesehen von jenen aus der Liebespoesie herausfallenden Reflexionen, die sich in Petrarcas verschnörkelten Sonetten finden. Doch auch alle andern Empfindungen kommen im Liede zur Geltung. Wir erinnern nur an den köstlichen Ausdruck des Naturgefühls, des elementarischen Lebens in Goethes „Fischer" und Mörikes „mein Fluß," der Sehnsucht im Mignonlied „Kennst du das Land," in Brentanos „Nach Sevilla, nach Sevilla," in Eichendorffs „Mondnacht," der Wehmut in Lenaus „Schilfliedern" und in Kinkels „Trost der Nacht." Jedes Naturbild erweckt eine Stimmung oder spiegelt eine Empfindung, die im Liede ihren Ausdruck finden kann.

Dagegen mag es fraglich erscheinen, ob das Lied auch fähig sei, einen Inhalt aus dem Kreise der Religion und Politik in sich aufzunehmen, ohne daß seine Form gesprengt wird. In der That gehört die dichterisch gestaltete Idee in das Gebiet der Ode und Elegie. Anders verhält es sich mit der religiösen und politischen Stimmung. Die Gottergebenheit, die Rührung durch die Güte des Allmächtigen und ähnliche Empfindungen der Andacht haben im geistlichen Lied eine angemessene

Form gefunden, während sowohl die patriotische Begeisterung, als auch die unruhige, gährende, thatendurstige Stimmung der Gemüter in französische Chansons und deutsche Lieder mustergültig ausströmten.

In der Form muß das Lied „aus einem Gusse" sein und dabei keine Blasen der Reflexion werfen. Kürze gehört zu seinen Vorzügen. Wir haben Lieder von zwei kleinen Strophen, in denen sich eine Stimmung klar, voll, ergreifend ausspricht, z. B. „das Abendständchen" von Brentano

Hör', es klagt die Flöte wieder
Und die kühlen Brunnen rauschen;
Golden wehn die Töne nieder —
Stille, stille, laß uns lauschen!

Holdes Bitten, mild' Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

oder „die Bitte" von Lenau:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht.

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

oder vom Verfasser:

Versunk'ner Glocken Klang
Ertönt aus Meerestiefen;
Mir ist, als ob mich bang
Viel tausend Stimmen riefen.

O endlos Menschenweh,
Wo flieh ich deine Kunde?
So tief ist nicht die See,
Du rufst von ihrem Grunde.

In diesen Gedichtchen liegt der Rhythmus der Komposition klar zu tage. Den Anfang bildet die Anregung durch das Ständchen, die Nacht, das Meer; die Mitte schildert den Eindruck auf das Gemüt; der Schluß verallgemeinert ihn. Die Magie der Tonwelt, die Einsamkeit eines ganzen Lebens, das unergründliche Menschenweh breiten die Stimmung des Augenblickes aus und vertiefen sie. Zugleich fehlt in allen dreien die lyrische Pointe nicht, welche sich im ersten und dritten Liedchen als Antithese, im zweiten als Hyperbel zeigt. Die drei Glieder der Komposition sind aber aufs Innigste verschmolzen. Ähnlich wird die Anordnung und Zusammenstellung in größeren Liedern sein, nur daß hier jedes einzelne Glied weiter ausgeführt wird. Der Gang der Komposition verträgt sogar Wiederholungen. Drei oder vier anregende Bilder wirken gleichzeitig auf das Gemüt. So z. B. in folgendem Gedichte Heines, dessen Magie hauptsächlich darin besteht, daß die Empfindung des Dichters nicht unmittelbar ausgesprochen, sondern in die Bilder selbst verwebt ist:

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh'!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh'.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel!
Es kommen die neckenden Lüfte
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt',
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.

Diese im Bilde selbst latente Empfindung macht im Liede einen wirksamen Eindruck.

Die Ausdrucksweise muß im Liede von größter Unmittelbarkeit und Einfachheit sein. Die Phantasie ist hier an die Empfindung des Augenblicks gebunden und darf nicht frei umherschweifen. Sie muß alles vom geraden Wege des Gefühls Abgelegene vermeiden. Schildert sie ein Naturbild: so muß, wie in obigem Beispiel Heines, die Schilderung selbst gleichsam untergetaucht sein in den Strom der Empfindung. Es frägt sich nur, durch welche Stilmittel sich die lyrische Prägnanz am besten erreichen läßt? Hier bietet sich zunächst das dichterische „Wort" dar, das sinnig gewählte oder vielmehr getroffene Adjektivum und Verbum. Der eigentümliche „Duft" der Stimmung läßt sich durch das einfache „Wort" mit der größten Magie über ein Gedicht hinzaubern. Goethe, Heine und Lenau sind hierin Meister! Wie prägnant ist das Verbum „tragen" von Goethe in dem bekannten Liede angewandt:

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht!

das Adjektivum „dunkel" bei Heine:

Es leuchtet meine Liebe
In ihrer dunkeln Pracht.

Lenau singt von den „rohen Winden", die nicht singen, vom „trennungsschaurigen Herbst", von der „duftverlornen Grenze" der Berge, —

Da unten braust der wilde Bach,
Führt reichen, frischen Tod —

vom „schnellverzitternden" und „vergänglichen" Bilde der Blitze im Teich. Ebenso bezeichnend, wie diese stimmungsvollen Adjektiva, sind Lenaus Verba:

Nie soll weiter sich ins Land
Lieb' von Liebe wagen,
Als sich blühend in der Hand
Läßt die Rose tragen,

Oder als die Nachtigall
Halmen bringt zum Neste,
Oder als ihr süßer Schall
Wandert mit dem Weste.

Mit Metaphern darf das Lied keinesfalls überladen sein — sonst verliert die Empfindung ihre Unmittelbarkeit. Die Metapher muß kurz, schlagend und stimmungsvoll sein wie bei Heine:

Wie dunkle Träume stehen
Die Häuser in langer Reih'!

Die orientalische Lyrik enthält durch die Überfülle der Metaphern einen dem Charakter des Liedes fremden reflektierenden Beigeschmack. Eine durchgängige, mit Bildern spielende Symbolik verwischt diesen Charakter, wie z. B. in Geibels Gedicht: „ich bin die Rose auf der Au", wo der Dichter sich selbst mit der Rose, dem Edelstein, einem krystallnen Becher, einer trüben Wolkenwand, dem Memnon in der Wüste, und die Liebe mit dem Tau, dem Sonnenschein, dem Wein, dem Regenbogen, dem Morgenrot, der Reihe nach vergleicht. So verdirbt Anastasius Grün in den „Blättern der Liebe" fortwährend durch spielende Spitzfindigkeiten des Bilderwitzes den Charakter des Liedes. Auch Schiller hat seinen Ton nie getroffen. Darin störte ihn zwar nicht allzureicher Bilderschmuck, wohl aber eine etwas nackte Logik, die da, wo er Einfaches einfach besingen wollte, hervortrat. Man achte nur in seinem „Punschlied" auf die vielen „aber, doch, d'rum", welche die Strophen logisch-nüchtern verbinden und dem Ganzen eine breite und unwillkommene Deutlichkeit geben. Da traf Goethe das Richtige, der nicht nur diese doktrinären Partikeln im Liede beseitigte, sondern auch durch Fortlassung der Pronomina bei der Anrede den traulichen, unmittelbaren Ton der Empfindung verstärkte: „Füllest wieder Busch und Thal", und: Blütet ach!

dem Hoffnungslosen." Das Lied verträgt sogar vollkommen naive Wendungen, wie z. B. mich ergreift, ich weiß nicht wie (Goethe) oder: du feuchter Frühlingsabend, wie hab' ich dich so gern (Geibel). Wohl kann es Lieder geben die ganz in einer Metapher ruhn, wie die Perle in der Muschel, z. B. das Heinesche: „Sag' wo ist dein schönes Liebchen?" — dann darf aber kein neues Bild die Einheit stören. Am verfehltesten sind im Liede ausgeführte Gleichnisse, welche sich ganz von der Gemütswelt und ihrer träumerischen Beleuchtung loslösen. Ein recht schlagendes Beispiel dafür gibt unser dichterischer Altmeister Martin Opitz, der ein Trauerlied auf „den Tod eines Kindes" mit folgender Homerischer Vergleichung beginnt:

So wie ein edler Leue
Sich mit gerechter Reue
Sehnt nach der jungen Zucht,
Die man ihm aufgefangen,
Indem er ist gegangen
Und Speise hat gesucht.

Sein' Augen stehn voll Thränen,
Der Schaum läuft von den Zähnen,
Die Mähne steigt empor.
Er sucht, er ruft, er brüllet,
Daß Lybien erschüllet,
Und sich entsetzt davor:

So rühren sich die Schmerzen
In deinem Vater-Herzen
Ingleichen, mein Clandrin!

Abgesehen von der Geschmacklosigkeit der Bildes, das an dieser Stelle ebenso passend ist, wie ein marmorner Löwe als Grabdenkmal eines Kindes, zerstört die epische Ausführung, welche die Phantasie bei einer Fülle von einzelnen Merkmalen haften läßt und sie von der Leiche eines Kindes bis in die lybische Wüste versetzt, vollkommen die Einheit der lyrischen Stimmung.

Was die metrische Form des Liedes betrifft, so muß auch hier der Charakter größter Einfachheit vorherrschen. Kurzatmige Rhythmen von wenig Füßen, kurze Strophen, am liebsten vierzeilig, keine kunstvoll verschlungenen, aber durch die Kürze der Zeilen rasch sich folgende Reime, bestimmen ihn. Lieder ohne Reim sind in deutscher Sprache wirklich ungereimt zu nennen. Schon Anakreon ließ seine leichtgeflügelten Amoretten sich nach dem Takte des jambischen Dimeters bewegen:

⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – |

ein kurzatmiger hastiger Rhythmus, dessen heftigen Anprall er dadurch

mäßigte, daß er die letzte Länge des ersten Jonikus in eine Kürze, die erste Kürze des zweiten in eine Länge verwandelte:

⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – |

Durch diese Umbiegung (Anaklase) erhielt der kurze Vers einen weicheren Gang, der ihn zum Träger der Liebesempfindung geschickt machte. Über das Maß einer trochäischen und jambischen Dipodie:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑

oder: ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

sollte das Metrum des Liedes nicht hinausgehn. In der That sind die meisten Lieder Goethes, Uhlands, Geibels, Lenaus, Wilhelm Müllers, Eichendorffs, Hoffmanns von Fallersleben in diesen Dipodien geschrieben, welche freilich durch den Wechsel männlicher und weiblicher Reime einen etwas beweglicheren und minder strengen Charakter erhalten. Vierzeilige Strophen mit einfach verschlungenen Reimen entsprechen am meisten der Einfachheit des Liedes.

Auch widerspricht es nicht dem sangbaren Charakter des Liedes, daß die zweite Hälfte der Strophe, besonders der vom Chor zu singende Refrain, in einem andern Versmaß gedichtet ist, wie wir dies in vielen Volks- und geselligen Liedern finden. Dagegen ist der Pomp oft wiederholter und kunstvoll verschlungener Reime mit dem Wesen des Liedes durchaus unverträglich. Es ist daher unbegreiflich, wie zahlreiche Ästhetiker, unter ihnen auch Hillebrand in seiner: „Litterar-Ästhetik", das Sonett als eine Unterart des „Liedes" betrachten konnten. Eher dürfte das lyrische Epigramm, das Madrigal, das in kein solches monotones Vers- und Reimschema eingezwängt war, hier eine Stätte finden, indem, wie wir schon gesehen, eine frappante lyrische Pointe, ein schalkhaftes Austönen im Liede vollkommen berechtigt ist, welches sogar einen durchaus komischen Inhalt in sich aufzunehmen vermag. Wir wollen jetzt einige Unterscheidungen des Liedes und geschichtliche Gestalten desselben ins Auge fassen.

1. Das Volks- und Kunstlied.

Das Lied als unmittelbarer Erguß des Herzens setzt keine tiefere Bildung voraus; im Gegenteil, sein Quell kann am frischesten in einem unbefangenen, mit der Natur noch träumerisch verwachsenen Gemüte sprudeln! Dann erinnert es an den Gesang des Vogels, der auf den Zweigen singt. Die Natur und die eigene Empfindung, die Welt der Sage, mit welcher der Sänger groß geworden, sind die Quellen des Volksliedes, dessen kunstlose Naivetät, wie aromatischer Walduft, das Gemüt gefangen nimmt. Zugleich liegt im Volksliede die Sehnsucht

nach einem noch unerschlossenen Reiche der Bildung, und das gibt ihm einen neuen wehmütigen Reiz. Was in diesen Volksliedern indes echt lyrisch ist: das sind seine verschleierten Übergänge, seine sinnigen Andeutungen, dies träumerische Herübergehn vom Naturbild zum Ereignis des Herzens. Dadurch erhält auch seine Form etwas Knappes, Gedrungenes, Sangbares; der wiederkehrende Refrain hält die Einheit der Stimmung fest. Der Refrain bildete sich aus dem Kehrreim, wie er z. B. in den altschwedischen Liedern und Balladen zu finden ist, der Wiederholung einer oder zweier Zeilen nach jeder Verszeile des Liedes, mochten sie dazu wohl oder übel passen. Der Zweck war auch hier, den Hintergrund einer düstern, oder freudigen, ruhigen oder erregten Stimmung im Auf- und Abwogen der Empfindungen und dem Fortgang der Begebenheiten festzuhalten; das Mittel aber war äußerlich und gewaltsam und konnte nur ausnahmsweise, durch ein zufälliges Zusammentönen des Kehrreimes mit den Klängen des forteilenden Liedes einen rührenden Eindruck machen. Der Kehrreim bildete sich weiter fort zum Refrain, welcher, die einzelnen Strophen abschließend, als kunstvolleres Band der Stimmung das Lied zusammenhielt.*) Der Inhalt des Volksliedes ist derselbe wie der des Kunstliedes; ja unsere neue deutsche Lyrik hat dieselben Stoffe mit dem Hauch der Empfindung durchdrungen, wie das eigentlich deutsche Volkslied, das im fünfzehnten Jahrhundert entstand. Da gab es Liebeslieder, Frühlings- und Sommerlieder, Trinklieder, Sittenlieder, ebenso schon politische Lieder, teils Preis- und Lob-, teils Mahn-, Rüge-, Schelt- und Spottlieder, Lieder einzelner Stände, wie Jäger-, Studenten-, Soldatenlieder. In der Reformationszeit war das Lied fast durchweg polemisch, eine Waffe in den Kämpfen der Zeit.

Die Bedeutung des Volksliedes ist in unserer Zeit vorzugsweise eine kultur- und litterarhistorische. Die Überschätzung desselben, die zu den Moden des Tages gehört, hängt teils mit dem verdienstlichen Eifer zusammen, mit welchem die Wissenschaft alle seine vergrabenen Schätze zutage förderte, teils geht sie aus einer mehr raffinierten, als naturwüchsigen

*) Eingehende Untersuchungen über den Kehrreim und Refrain enthält das zweite Bändchen der „Ästhetischen Vorträge" von A. W. Grube, und zwar nicht nur über den Kehrreim des Volksliedes, sondern auch über den Kehrreim bei Goethe, Uhland und Rückert. Aus der Art, wie Goethe, Uhland und Rückert den Kehrreim behandeln, ergeben sich die wichtigsten Schlüsse auf die Eigentümlichkeit ihrer Begabung. Grube macht den Refrain zu einer Form des „Kehrreims" als der allgemeinen Gattung und zwar bezeichnet er so den Schluß- oder Endkehrreim. Der Refrain der Ghasele wird als orientalischer Despot treffend charakterisiert.

Opposition gegen die Fortentwicklung unserer Kunstpoesie hervor. Wenn das Volkslied selbst auf die Kunstpoesie einen bedeutenden Einfluß gehabt; wenn besonders der Schatz der altspanischen Romanzen und altschottischen Balladen auf Bürger, Herder, Goethe u. a. einen unleugbar erfrischenden und zu Nachdichtungen anspornenden Eindruck gemacht, wenn Goethe selbst die Weise manchen italienischen Volksliedes in einen reineren künstlerischen Äther gehoben: so darf man doch nicht vergessen, daß heutzutage umgekehrt die Kunstlyrik wieder die Volkslyrik befruchtet, daß die Klänge der Bildung bis in die verlorensten Gebirgsthäler und Wälder dringen und manches neue Volkslied nichts ist, als ein verstümmeltes Lied von den Höhen des deutschen Parnasses. Die Ursprünglichkeit des Volksliedes verlangt eine völlige Abgeschlossenheit von allen Bedingungen der Kultur — wo aber wäre in unserer Zeit der Eisenbahnen diese noch zu finden? Oder entsprechen die Lieder eines Hebel, Holtei, Klaus Groth den Bedingungen der eigentlichen Volkspoesie? Sind sie nicht in ein Volksidiom hineingedichtete Kunstpoesie? Die Sammlungen der Volkslieder haben sich in neuster Zeit außerordentlich vermehrt, und so schätzbar sie als Ausbeute litterarhistorischer Studien sind, so droht doch die Überfüllung des Marktes mit dieser Blütenflora den Bestrebungen der Gegenwart Gefahr, wenn der geschichtliche Standpunkt verrückt wird und der eines bewundernden Dilettantismus an seine Stelle tritt. Herders „Stimmen der Völker“ sind eine Mustersammlung, die aus jener Auffassung hervorging, während Arnims und Brentanos „des Knaben Wunderhorn“ den zweiten Standpunkt vertritt. Der sinnige Litteraturforscher reihte die Liederblüten aller Völker, besonders der germanischen und slavischen Stämme, deren Gemütsinnigkeit am reichsten und fruchtbarsten hervortritt, zum Kranz; er zeigte damit, wie mannigfach sich der nationale Genius in diesen dichterischen Hervorbringungen spiegelte, und gab eine willkommene Ergänzung zur Kulturgeschichte der Völker. Arnim und Brentano dagegen sammelten ihre oft rohen, oft süßlichen, meistens dilettantisch überzuckerten Volkslieder als Dichtungen von höchstem poetischem Wert, als ein „Wunderhorn“ für den deutschen Knaben, als eine Bildungsschule der Nation. Und nach dem Vorgange der Romantiker erhielten wir nicht nur serbische und baskische, wallachische, littauische und dalmatische, sondern auch finnische, esthische, lappische Volkslieder, kurz, ein ganzes lyrisches Kuriositätenkabinet, das wohl kein größeres Interesse in Anspruch nehmen darf, als eine große Waffensammlung, in welcher neben dem altdeutschen Ritterschwert der Kupferspieß des Eskimo nicht fehlt. Andere Sänger eilten, im Harz und in allen deutschen Gebirgen alte und

frische Liederspuren aufzusuchen; noch andere streiften mit Rousseaus Hast die ganze moderne Kultur ab, um in den Urwäldern des Volksliedes auf allen Vieren zu kriechen. Hiergegen läßt sich erinnern, daß kein Dichter, der Dauerndes schaffen will, seine Bildung verleugnen soll, um in den Tiefen etwas Höheres zu suchen. Die verkehrte Volkstümlichkeit ist auf allen Gebieten eine Reaktion gegen den Fortschritt der Litteratur. Oder welcher Dichter des Augusteischen Zeitalters hätte seinen Ruhm darin gesucht, die Kunstbildung zu verleugnen, die Ennius, der römische Opitz, seinem Volk geschaffen, um nach dem Gesetz einer rohen, unplastischen Rhythmik die alten saturninischen Verse wieder aufzuwecken? Alle Ehre den naiven Sängern oder dem dichtenden Volksgeiste selbst, der seine Empfindungen in urwüchsigen Liedern ausströmt; aber die Wiedererweckung des rohern Stils und knittelversartiger Rhythmen geht dieser Ehre verlustig! Mit Recht sagt Grillparzer: „Volkslieder sind wie die Wiesenblumen, die, wenn man sie im Felde ohne Pflege und Kultur aufgewachsen antrifft, erfreuen, ja entzücken; in den Gärten zwischen Rosen, Lilien und Nelken versetzt, sind sie nicht viel besser als Unkraut.“ Kann doch die Kunstlyrik heutzutage wahrhaft volkstümliche Lieder aufweisen, sodaß jener höhere Standpunkt der hellenischen Kultur, der die unwahre Trennung zwischen Volks- und Kunstpoesie nicht kennt, wenigstens im einzelnen erreicht ist. Anakreon mit seinen leichtflatternden Liederchen, den reizenden Devisen Amors, wie sie in Deutschland am besten Leopold Schefer und Wilhelm Müller nachgeahmt, war gewiß ein griechischer Volkspoet, nicht minder Catull im liederarmen Rom. Rouget de Lisle mit seiner Revolutionshymne hat die Heere der Republik des Kaiserreiches elektrisiert, während Schiller durch sein „Reiterlied,“ Körner, Arndt den Ausdruck der nationalen Stimmung wunderbar trafen und in allen Bivuaks der Befreiungskriege mit Begeisterung gesungen wurden. Ja steht nicht in neuer Zeit Béranger als der echt französische Volkspoet da, der alle Seiten der Nation von der leichtfertigsten Lebenslust bis zum höchsten Aufschwung des aufbrausenden Enthusiasmus in seinen Chansons spiegelt? Alle seine Lieder sind echt französischer Champagner! Und solch ein einzelner Dichter, welcher die Verkörperung seiner Nation ist, der ihre Eigentümlichkeiten in seinem Talent konzentriert, vertritt das Volkslied besser als alle aufgespeicherten Schätze namenloser Volksdichtung!

Wir verkennen nicht, daß das höhere Lied aus dem Volksliede hervorgegangen, daß es eigentlich dem Altertum und dem Orient unbekannt war und ein Ausfluß christlich-germanischer Innigkeit ist. Die Griechen und Römer waren in ihrer Lyrik teils zu plastisch, teils zu reflektierend;

die Orientalen zu bilderprunkend, lehr- und spruchreich. Dagegen spricht in den anglo-normannischen, altfranzösischen und mittelenglischen „Lais“*) sich bereits jener innige sangbare Charakter aus, der noch mehr im deutschen Volksliede hervortrat. Die Lieder der Minnesänger und Troubadours enthielten ebensoviel Süßliches, wie Zartes, Spielendes, wie Sinniges; als größter Liederdichter dieser Epoche muß Walther von der Vogelweide betrachtet werden, neben ihm Hartmann von Aue. Von den etwas späteren, mehr reflektierenden Liederdichtern verdient Konrad von Würzburg den Preis. Die Formen des Minneliedes waren von der größten Mannigfaltigkeit. In der Regel mußte jeder Dichter neu sein im Finden, für jedes Lied sowohl Wort (den Text) als auch dûa (Metrum) und wise (Melodie) selbst erfinden; ja auch die eigenen Erfindungen pflegte der Dichter nur einmal in einem Lied zu gebrauchen; dieser äußere Formenreichtum führte zu einer Künstelei, welche dem innern Gehalt um so weniger förderlich war, als ihm kein Reichtum der Weltanschauung, der Gedanken und Empfindungen entsprach. Man unterschied Lieder, Leiche und Sprüche; das Lied war eine Folge von Strophen eines gleichen, meist dreiteiligen Baues, jede sangbar nach derselben Melodie; die Leiche waren verschiedene, meist zweiteilig gebaute Strophen und mußten deshalb durchkomponiert werden; Sprüche waren Strophen, die meist einzeln standen und ohne musikalische Begleitung hergesagt wurden. Eine Form des Liedes war die Tagweise oder das Taglied; der Inhalt, die Trennung der Liebenden bei Tagesanbruch, ist aus der Balkonszene in „Romeo und Julie“ bekannt. Dittmar von Eist, Heinrich von Morungen sind namhafte Tagliederdichter. Das Duett der Tagweise verwandelte Wolfram von Eschenbach in ein Trio, indem er nach dem Vorgang der Franzosen einen mahnenden Wächter mithereinverwebte. Dadurch ging aber der naive Reiz der Liebesszene verloren; das Verbotene des nächtlichen Abenteuers machte sich aufdringlich geltend.

Die Liederkost des Meistersanges war roh, derb und für das Handwerkertum schmackhaft. Das Zunftmäßige der „holdseligen Kunst“ der Meistersänger war im Grunde auf die Überkünstelungen der letzten Minnesänger gegründet, die man in ein System brachte. Um Meister zu werden, mußte man einen neuen Ton erfinden, welcher nach der Tabulatur, dem Inbegriff der äußern Kunstregeln, fehlerfrei war, worüber das Urteil der „Merker“ entschied. Es kam dabei nur auf die Zahl der Silben, die

*) Vergl.: „Über die Laïs, Sequenzen und Leiche“ von Ferdinand Wolf. Heidelberg. 1841.

Zahl und Stellung der Verse und Reime an, da Betonung und Quantität nicht beachtet wurde. Im ganzen überwog die Didaktik über die Lyrik; die 4275 Bar (Meisterlieder) des Hans Sachs haben durchaus keinen liederartigen Charakter. Nur wenige, wie Muskatblüt, trafen den Ton des Liedes. Seit Opitz und Flemming die deutsche Poesie an den klassischen Mustern heranbildeten, gelangte auch das Lied der Kunstpoesie zur Ausbildung, welche durch den Bilderschwulst der zweiten schlesischen Dichterschule indes wieder erstickt wurde. Erst mit den deutschen Anakreontikern Gleim, Uz, Götz, Jakobi und Hagedorn beginnt eine neue Aera des deutschen Liedes, deren höchsten Gipfelpunkt Goethe bezeichnet. Mit proteusartiger Verwandlungskunst schmiegte sein Genius sich auch in die Formen des Volksliedes und gab ihnen seltene harmonische Weihe, tiefste Innigkeit, einen unsagbaren Reiz. Die Lieder Mignons, das Lied an den Mond, u. a. schlugen die verschiedensten Töne des Volksliedes an, aber sie beseitigen seine rohen Auswüchse und hoben es in einen geläuterten Äther. Die sanften, weichen Liederklänge Uhlands, Heines, oft leichte und kecke, oft tiefgefühlte Liederchen, Eichendorffs romantisch träumerische, Geibels harmonisch ansprechende, Lenaus melancholische Lieder, die jugendfrischen Klänge von Roquette, Rodenberg und Rittershaus die stimmungsvollen Gedichte von Martin Greif u. a. bezeichnen die weitere Entwickelung des deutschen Liedes. Als lyrische Aquarellbilder sind einzelne Gedichte von Theodor Storm zu betrachten, während Rudolf Baumbach dem Genrebild einen liederartigen Charakter zu geben weiß. Als wiedergeborner Minnesang sind die einzelnen Lieder in den epischen Dichtungen von Julius Wolff zu betrachten. Alle Empfindungen der Seele, das Naturbild, die wechselnden Liebesgefühle fanden im Lied ihre Stätte. Die Liederpoesie des Salons wucherte mit Gesang und Klavierbegleitung — viel Nichtsagendes und Krankhaftes wurde in Musik gesetzt und dadurch populär. Eine Reaktion gegen die Trivialität der Wald- und Mondscheinlieder versuchte die politische Lyrik, die wieder zu den Klängen der Lyrik der Befreiungskriege, den begeisterten Gesängen eines Körner und Arndt zurückgriff und als deren Hauptvertreter in Deutschland Georg Herwegh, der den Chansons Bérangers in geschlossener schwunghafter Form am nächsten kam, Carl Beck, Robert Prutz, Franz Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben, der letztere in altdeutsch schlichter Liederform, genannt werden müssen. Die Kriegslyrik von 1870 und 1871 hat ebenfalls einige schwunghafte Lieder geschaffen; in erster Linie stehn hier Freiligrath, Geibel, Große, Jensen und Rittershaus.

2. Die Ballade.

Die Ballade ist das epische Lied, ein Lied, in welchem der Ton der Stimmung und die sangbare Form vorwaltet, und welches daher das Ereignis ganz in Empfindung auflöst. Nur wenn wir diese Begriffsbestimmung in aller Schärfe festhalten, lassen sich die Grenzstreitigkeiten zwischen Ballade und Romanze, deren Verwirrung durch den schwankenden Gebrauch dieser Ausdrücke von seiten unserer großen Dichter noch vermehrt ist, ein für allemal grundrechtlich regulieren. Die Romanze ist dann eine episch-lyrische Mischgattung, eine kleinere „poetische Erzählung", in welcher das Interesse des Kolorits und der Schilderung überwiegt und die lyrischen Andeutungen und Sprünge, das Element der musikalischen Stimmung, die Sangbarkeit und Kürze gänzlich verdrängt. Die Romanze als poetische Erzählung ist daher gar nicht an dieser Stelle, sondern in der Lehre von der epischen Dichtung zu behandeln.

Die historische Entwickelnng der Ballade und Romanze gibt uns für diese Unterscheidungen freilich nur einen schwachen Anhalt. Romance, Romanzo hieß in den romanischen Sprachen anfänglich jedes Gedicht der Volkssprache im Gegensatz zu den lateinischen Gedichten. Im Spanischen wurde diese Bezeichnung dann auf episch-lyrische, volkstümliche Gedichte übertragen, deren Rhythmus, der drei- und vierfüßige Trochäus, ebenfalls diesen Namen erhielt. Die ältesten spanischen Romanzen, wie die vom Cid, waren historisch-episch. Ihnen schlossen sich die Ritterromanzen der wandernden Sänger, die maurischen und Schäferromanzen an. Größere Sammlungen, Romanceros, wurden seit der Mitte des 16. Jahrhunders herausgegeben. Der vorwiegend epische Charakter und das farbengesättigte Kolorit der Romanze gibt uns ein Recht, sie auch nach ihrer historischen Entwickelung als poetische Erzählung in das epische Gedicht zu verweisen.

Anders verhält es sich mit der Ballade, ein Namen, der allerdings auch südlichen Ursprungs ist, indem das italienische „ballata" im 12. Jahrhundert sonett- und madrigalartige kleinere Gedichte bezeichnet. Für das epische Volkslied wurde der Namen im 14. Jahrhundert zuerst in England und dann in Schottland angewendet. Aus solchen Volksliedern sind nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Rußland die großen Volksepopöen entstanden; doch wandte man die Bezeichnung Ballade in Deutschland erst an, als die englisch-schottischen Vorbilder bei uns eingebürgert wurden. Der nordische Charakter gab dem epischen Volksliede etwas Schroffes, Springendes, Phantastisches, aber auch jene Lakonismen der Empfindung, welche sich, durch den Gesang hervorgehoben, an die musikalische Begleitung anlehnen konnten. Das Gespensterhafte, Unheimliche der alten nordischen Sage war eine mehr zufällige Zuthat, und es muß ungeeignet erscheinen, den Unterschied der Ballade von der Romanze auf dies Hereinragen einer dämonischen oder spuk- und märchenhaften Welt in die Begebenheiten des Lebens zu begründen. Die Ballade ist ein Lied, die Romanze eine Erzählung; die Ballade sangbar, die Romanze nicht; die Ballade hebt die Handlung in der Stimmung auf, die Romanze die Stimmung in der Handlung; die Ballade ist von seelenvoller Kürze, die Romanze von farbenreicher Ausführung; die Ballade skizziert das Epische nur in traumhaften Umrissen, die Romanze gibt ihm den vollen Glanz der Schilderung; die Ballade ist wesentlich lyrisch, die Romanze vorwiegend episch. Diese Bestimmungen, die aus dem Wesen der Dichtungen hervorgehn, scheinen geeignet, die Grenzen zwischen beiden Gedichten so scharf zu ziehen, daß eine Vermischung und Verwechslung derselben nicht mehr möglich ist. A. W. Grube in seinen „Ästhetischen Vorträgen" (1864), deren erstes Bändchen: „Goethes Elfenballaden und Schillers Ritterromanzen" nach ihrem Ideengehalt, ihrer Formenschönheit und ihrem Stilgegensatz erläutert, kommt im wesentlichen zu denselben Resultaten, wie wir sie schon in der ersten Auflage der „Poetik" aufgestellt hatten. Wenn er indes das „Walten der unmittelbaren Naturkräfte" und „ihren Eindruck auf die Menschenseele" als notwendigen Inhalt der Ballade festhält, so gilt dies doch nur immer für eine bestimmte Form derselben, die Elfen- und Geisterballaden, aus denen sich allerdings die deutsche Ballade entwickelt hat.

Eine Revision des uns überlieferten Balladen- und Romanzenschatzes nach den oben aufgestellten Grundsätzen würde ergeben, daß von den Schillerschen episch-lyrischen Gedichten nur der „Ritter Toggenburg" wegen seines sangbaren Charakters hierher gehört, während Goethes vom Hauch der Stimmung wunderbar durchzitterter „Erlkönig" ein durchgreifendes Musterbild der „modernen" Ballade ist. Der echte moderne Balladendichter ist Heinrich Heine im „Buch der Lieder," während im „Romanzero" die Romanze, die ausgeführte Erzählung, überwiegt. In seinen Balladen: „die Grenadiere," „die Heimführung," „die Botschaft," „Belsazer," „die Fensterschau," in seinen unübertroffenen Gedichten von der „Lorelei" und vom „Hirtenknaben" in vielen, einzelnen kleinen Liedern, in denen das Epische gleichsam im lyrischen Aether verzittert, ist der liederartige Charakter, das stimmungsvolle Element in mustergültiger Weise vorherschend. Dies sanfte Verschweben des Epischen charakterisiert auch einzelne Balladen von Uhland z. B.

„das Schloß am Meer," „der Traum," „Abschied" u. a., während „des Sängers Fluch" zu den farbenreichen Romanzen gehört. Ebenso traumhaft sind einzelne Balladen Brentanos und Eichendorffs; neuerdings hat Theodor Fontane den Balladenton mit Glück getroffen, wenn er auch den düster schauerlichen Charakter der altenglischen und schottischen Volksballaden festhielt. Es ist in der That keine Notwendigkeit für die Ballade der Neuzeit, aus Dr. Percys altem Balladenbuch die phantastischen Naturmächte, elementarischen Geister, Feen, Hexen und sonstigen Gespenster zu opernhafter Ausschmückung mit hinüberzunehmen; ebenso wenig wie ein mittelalterlich ritterliches Kostüm zu ihrer unabweislichen Bedingung gehört. Die Riesen der Edda hatten ihre Zeit, die tapfern Degen der Nibelungen die ihrige; die Vertiefung in eine Welt untergegangener Sagen hat einen litterarischen und wissenschaftlichen Reiz; aber dieser Reiz ist unfruchtbar für die echte Volkspoesie der Gegenwart. Solch' eine Haudegen-Ballade, wie: „des Deutschritters Ave" von Geibel kann in unserer Zeit keine Sympathien erwecken. Dichter wie Burns und Thomas Moore, schöpfen zwar aus dem schottischen und irischen Volksleben; aber sie wissen doch der Sage eine echt menschliche und dauernde Bedeutung zu geben und sie ganz in die Empfindung des Herzens aufzulösen. Indes finden wir bei Letzterem schon die Ansätze zu einer modernen Ballade! Béranger in einzelnen episch gefärbten Chansons, Heine in seinen meisterhaften „Grenadieren," Zedlitz in der „nächtigen Heerschau" haben mit Glück die Bahn betreten, die zu einer Verjüngung der Ballade führt. Ein ausgezeichnetes Muster einer aus der modernsten Geschichte herausgegriffenen Ballade ist Freiligraths „der Trompeter von Vionville." Das jüngste Zeitalter ist reich genug an großartigen Reminiszenzen, welche ein begabter Dichter in stimmungsvollen und sangbaren Balladen verwerten kann — und so wenig ein französischer Grenadier der großen Armee unsere nationalen Sympathien besitzt, so versetzt er uns doch eher in eine dichterisch sympathische Stimmung, als ein alter Deutschritter, der einem Litthauer Häuptling den Schädel spaltet. Jene düstern schottischen Balladendichter haben aus der Stimmung ihrer Zeit herausgedichtet — dichten wir so aus der unsrigen heraus! Haben wir den Mut, alle akademischen Exerzitien zu vermeiden, ob sie in Nachdichtungen der Römer und Griechen oder der eigenen, durch die germanistischen Studien galvanisierten Volkspoesie bestehen. Nur aus der Stimmung unseres Jahrhunderts heraus wird die echte Ballade gesungen, mag sie, wie oft bei Heine, das eigene Erlebnis liederartig gestalten oder irgend eine Begeben-

heit des sozialen und politischen Lebens, aus der Fülle des eigenen Herzens wiedergeboren, in frischem Liederquell hervorsprudeln lassen!

3. Das erhabene und komische Lied.

Obgleich sich das Lied meistens in der reinen Mitte des einfach Schönen bewegt, so kann es sich doch auch den erhabenen und komischen Stoff aneignen. Das religiöse Lied unterscheidet sich von der Hymne dadurch, daß es den erhabenen Gegenstand nicht in seiner Erhabenheit feiert, sondern die hingebende, andachtsvolle Stimmung des eigenen Gemütes, das Gefühl der Getragenheit durch eine höhere Macht, in warme innige Klänge haucht. Unsere geistlichen Lieder, wie z. B. „wie groß ist des Allmächt'gen Güte" und „wach' auf, mein Herz, und singe," atmen diese ganze Innigkeit und Festigkeit einer gottergebenen Gesinnung. Luther, Simon Dach, Flemming, Paul Gerhard, Gellert, Lavater u. a. haben den geistlichen Liederschatz unserer Nation mit den wertvollsten Spenden bereichert. Diese religiöse Lyrik hat auch in der Gegenwart beachtenswerte Blüten getrieben: wir erinnern nur an die Gedichte von Paul Gerok und Julius Sturm.

Auf der andern Seite geht das komische Lied aus der Stimmung des frischesten Wohlseins und Wohlbehagens hervor. „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt," das ist der von Goethe angeschlagene Grundton dieser Liederpoesie, ihr Wesen eine die Welt in die Schranken fordernde Jovialität. Ein großer Teil der geselligen Lieder, der Studenten-, Trink- und Hochzeitslieder, hat diesen heitern Charakter, der durch den allgemeinen Chorgesang sich zu lauter Fröhlichkeit steigert. Auch das scherzhafte Ereignis kann für ein solches fröhliches Lied willkommnen Stoff hergeben. Opitz und Goethe, Holtei, Kopisch und Reinick haben hier oft den richtigen Ton getroffen. Das bekannte Lied von Kopisch: „Als Noah aus dem Kasten war" zeigt uns, wie diese unbefangene Heiterkeit selbst die ehrwürdigen biblischen Gestalten in ihre Kreise zieht, ohne gerade in das Burleske zu verfallen. Französische Chansonniers treffen oft den Ton der heitersten Lebenslust. So Désaugiers in seinen bacchischen chansons, „le cavillon bacchique," „le délire bacchique" (1809 und 10). Allerliebste Refrains z. B. in „les inconvénients de la fortune":

Depuis que j'ai touché le faîte
Et du luxe et de la grandeur,
J'ai perdu ma joyeuse humeur —
Adieu, bonheur!
Je baille comme un grandseigneur —
Adieu, bonheur!
Ma fortune est faite!

Friedrich dem Großen wieder einen volkstümlichen Helden hatten, folgten Ramler und Klopstock dem Vorgang des Horaz und feierten den Ruhm eines Fürsten. Auch die wechselnden Ereignisse der französischen Revolution von ihrem verheißungsvollen Anfang bis zu den späteren Gräueln begleitete Klopstock mit einem Odenschwung, der feurig seine Sympathien und Antipathien aussprach. Platen verherrlicht ebenfalls große Fürsten und Zeitgenossen in seinen „Oden", in denen die antirussische Gesinnung oft einen haßglühenden Ausdruck findet. Auch Hölderlin weiht den Deutschen zwei bedeutsame Strophen. Byrons Ode auf Napoleon atmet den echten brittischen Freiheitsstolz, während in Viktor Hugos Oden die Begeisterung für die Bourbons mit den stolzen imperialistischen Reminiszenzen verschmilzt. Lebruns Oden gegen die Engländer erwarben den Beifall Napoleons. Die Ode als glänzender Spiegel der Zeitgeschichte und der nächsten Vergangenheit, als eine Dichtung, in welcher große geschichtliche und Welt-Perspektiven entrollt und bedeutende Zeitgenossen gefeiert werden, empfiehlt sich den Dichtern der Gegenwart, welche den ewigen Gehalt unserer Zeit für alle Zeiten auszusprechen bestrebt sind.

Auch für einen den Tiefen der Natur und den Rätseln des menschlichen Lebens zugewendeten Gedankenflug ist die Ode eine treffliche Form: nur muß sie nicht einer behaglich sinnenden Reflexion oder gar einem lehrhaften Tone verfallen, nicht abstrakte Begriffe oder allegorische Gestalten anfingen. Dies haben einige ältere englische und französische Odendichter nicht vermieden. Wenn Thomas die Zeit, Shenstone die Gesundheit, Akenside den Argwohn, Miß Carter die Weisheit, Collins die Leidenschaften, Thomas Warton den Selbstmord andichtet: so befinden wir uns unmittelbar im Gebiete einer nüchternen Reflexion, welche sich in aller Breite ausgießt, während die Ode nur im Schwung die leuchtenden Gipfel des Gedankens berühren darf. Hierin ist Klopstock nachahmenswertes Vorbild, namentlich in seiner Ode: „der Zürchersee," während Hölty sanftere Ergüsse edler Naturbegeisterung in anmutige Rhythmen aushaucht. Shelleys Ode „an den Westwind," aus tiefer Empfindung herausgedichtet, mit großartigem Gedankenschwung, zeigt, wie unter der Hand eines echten Dichters auch die Natur zu einer Trägerin der Odenbegeisterung wird. Eine mehr landschaftliche Erhabenheit spricht sich in der Ode von Coleridge „auf den Montblanc" aus. Gerade für die eigentliche Ode eignen sich die antiken Strophen, besonders in der gereimten Form, während die Hymne und Dithyrambe in ihrem freieren stürmischen Takt die Weise Pindarischer Strophen oder den kühnsten rhythmischen Wechsel verlangen. Doch sind nicht alle in antiken Strophen verfaßten Gedichte

deshalb zu den Oden zu rechnen, denn das Kleid macht hier nicht den Mann. Wir besitzen derartige sapphische und asklepiadäische Strophen von Voß, Hölty, Salis, Geibel, denen der eigentliche Odenschwung vollständig fehlt und die nur in die Uniform der Antike gesteckte Lieder sind. Dagegen finden sich echte Oden unter den Gedichten von Julius Große, Adolf von Schack, Albert Möser, von Prittwitz-Gaffron u. a.

3. Die Dithyrambe.

Diese aus der Hymne hervorgegangene, aber ihrer Grundstimmung nach derselben entgegengesetzte Dichtung, welche die ganze Fülle, den ganzen Taumel irdischer Beseligung atmet, darf man nicht für veraltet erklären, wenn auch schon Herder in der zweiten Sammlung seiner Fragmente behauptet, daß sie für unser Zeitalter nicht mehr passe, sondern für eine wenig gebildete sinnliche Zeit, in welcher sie auch ihren Ursprung genommen. Wenn Herder dabei an jene sklavischen Nachahmungen der Alten denkt, wie sie die Italiener Redi, Baruffaldi, Chiabrera, Magalotti u. a. versuchten, welche mit antiker Bacchusmaske einen durcheinander wogenden Volkskarneval dichteten, so ist ihm nur Recht zu geben; denn der indische Bacchuszug, das monotone Evoëgeschrei, das Schwenken eines gedankenlosen Thyrsus, Mänaden- und Satyrchöre mit einem gelehrten Tumult in Noten erläuterter Instrumente paßt durchaus nicht mehr in unsere Zeit. Anders bei Pindar und Bacchylides, seinem Zeitgenossen, anders bei Horaz, der dem weinlaubbekränzten Gott in seine süßen Gefahren folgt! Diese Dichter sangen aus dem Glauben und den Sitten ihres Volkes, aus seinem unmittelbaren Leben heraus! Doch gerade die Dithyrambe ist solch einer Wiedergeburt aus dem Geiste unserer Zeit fähig. Der aufjauchzende Vollgenuß irdischer Wonne ist ein unsterbliches Erbteil der Menschen und übt eine befreiende Kraft auf alle stumpfen sorgengedrückten Gemüter. Es ist freilich ein großer Schritt von der gedankenlosen Bestialität in Auerbachs Keller zu Heinses schönheittrunkenen römischen Orgien. So singt Bodenstedt:

In Gemeinheit tief versunken
Liegt der Thor, vom Rausch bemeistert;
Wenn er trinkt, wird er betrunken;
Trinken wir, sind wir begeistert.

Die Trunkenheit eines großen Gemütes ist niemals gedankenleer; der von Bacchus gewaltsam fortgerissene Horaz sinnt ein unsterbliches Lied auf Cäsars Ruhm, das nichts Gemeines, Sterbliches, das bisher nie Gesungenes enthalte! Stumpfe Gemüter, deren Sinnlichkeit sich brutal vor-

Zweites Hauptstück.

Die epische Dichtung.

Erster Abschnitt.

Wesen des Epos.

Das lyrische Gedicht wird aus der unmittelbaren Gegenwart heraus gedichtet; das epische beschäftigt sich mit der Vergangenheit. In allgemeinster Fassung ist das Epos die dichterische Erzählung einer vergangenen Begebenheit. Da der Dichter sich nicht in der augenblicklichen Erregtheit des Herzens befindet, da die Handlung, die er darstellt, als eine vergangene bereits durch die Zeit einen beruhigenden Abschluß gewonnen hat: so tritt hier das Subjekt des Dichters mehr zurück, und seine Kunst besteht darin, die Handlung sich in größter Objektivität vor unsern Augen entwickeln zu lassen. Der lyrische Dichter verzehrt sein Objekt in der Flamme der Begeisterung; der epische verschwindet hinter seinem Objekt, das seine nachhaltige Begeisterung trägt und belebt.

Die epische Handlung unterscheidet sich von der dramatischen, indem sie nicht wie diese aus der auf die Spitze gestellten innern Entscheidung des Helden hervorgeht, sondern mehr durch das Zusammenwirken der Verhältnisse, durch den Weltlauf selbst hervorgerufen wird und sich wieder weithinein in alle Lebenszustände verzweigt. Die dramatische Handlung ist ein stolzer Ausfluß menschlicher Selbstbestimmung, ihrer Konflikte, ihrer Krisen. Im Drama ist alles That, freier Akt des Willens; das Walten der Naturmächte ist ausgeschlossen. Im Epos dagegen ist das menschliche Handeln mit hineinverflochten in den ruhigen Verlauf der Weltgesetze, verkettet in alle Bedingungen des Alls. Im Drama herrscht die menschliche Freiheit, im Epos die Naturnotwendigkeit. Im Drama gibt es nur

einen Brennpunkt der Handlung, den Willen des Menschen; alle elementaren Mächte sind ausgelöscht, das Universum ist zur Kulisse, zur Dekoration geworden. Im Epos handelt der Mensch als Mikrokosmus, als kleine Welt, welche die große spiegelt. Die dramatische Handlung ist ein gewaltiger Durchbruch aus der Tiefe; die epische ein stetiger Verlauf, ein organisches Wachstum. Jene ist That, diese Begebenheit.

Doch wenn sich das Epos nach der einen Seite scharf vom Drama unterscheidet, so drohn auf der andern seine Grenzen mit denen der Geschichtschreibung zu verschmelzen. Die Geschichte schildert den stetigen Verlauf der Ereignisse, wie sie sich unter den elementaren Einflüssen, dem Eingreifen des Zufalls, der zwingenden Notwendigkeit gestalten. Doch das Epos ist ein Kunstwerk, welches als solches ein harmonisches Ganze sein muß. Die Handlung des Epos wird deshalb, bei aller fortschreitenden Stetigkeit, nicht in dem breiten Strom der Geschichte verschwimmen, sondern eine innere Einheit haben, minder straff, minder zentral, als die Einheit des Dramas, aber doch mit Grenzen, die aus seinem Wesen hervorgehn und nicht nach Belieben festgesetzt werden können. Die Handlung des Epos ist wohl elastisch und dehnbar, aber nicht zerfließend und ins maßlose auflösbar. Die epische Handlung ist eine, aber ein Segment aus der Geschichte, welches, trotz seiner Grenzen, die Breite des ganzen Kreises in sich aufnimmt. Die Einheit wird erreicht, wenn die epische Handlung einen bestimmten und lebendigen Zweck hat, auf den sie zwar nicht mit dramatischer Energie loseilt, der aber immer das schöne Ziel ihrer organischen Entfaltung bleibt. Dies Ziel ist gleichsam die Krone des Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht bloß der Stamm emporstrebt, sondern welche auch die zahlreichen Äste und Zweige in schöner Rundung zu bilden suchen. In der That erinnert das Volksepos des Homer und der Nibelungen durch seine tiefgehenden Wurzeln, seinen starken Wuchs, seine ruhige Entfaltung, seine weitverzweigte Fülle und die liebevolle Gastlichkeit gegen alles Leben der Welt an eine majestätische Eiche. Das Ziel der Homerischen Epopöen ist von Anfang an klar! Homer schildert nicht den trojanischen Krieg, sondern nur eine bedeutsame Episode aus demselben, den Streit des Achilleus und Agamemnon, den Zorn des Peliden, das Unheil, das den Achaiern aus ihm erwächst, das Hervorlocken des Löwen aus seiner Höhle, seinen siegreich rächenden Hervorbruch: aber in dieser Episode spiegelt sich die Weltweite jener kriegerischen Unternehmung und in Hektors Fall der künftige Fall Iliums. Noch bestimmter ist das Ziel der Odyssee: die Rückkehr des Odysseus in sein Erbe, zu seiner Gattin, seine Rache an den Freiern, das Ziel der Äneis: die Landung des Helden

in Latium, die Stiftung des künftigen Weltreiches. Auch Tassos „befreites Jerusalem“ zeigt von Hause aus das Ziel an, auf welches die Handlung in breiter massenhafter Entfaltung hinschreitet. In den modernen Romanen in denen die Bildungsgeschichte des einzelnen den Inhalt bildet, im „Titan,“ „Wilhelm Meister,“ den „Epigonen“ von Immermann ist ein bestimmter, beruhigter Abschluß dieser Bildung das Ziel; in „den Rittern vom Geiste“ die Gründung des humanen Weltbundes. Das alte Grundgesetz, das die künstlerischen Schöpfungen des Homer beherrscht, behauptet noch immer für alle epischen Dichtungen der Gegenwart seine Giltigkeit, und die Verstöße gegen dasselbe, gegen das bestimmte lebendige Ziel der epischen Handlung, sind in alter wie neuer Zeit der künstlerischen Haltung verderblich gewesen. Schon die cyklischen Dichter verfielen in eine historische und biographische Weitläufigkeit, welche die schönen Grenzen des Kunstwerkes zerstörte. Der Dichter der „Kypria“ beginnt mit der Hochzeit der Thetis und der Erzeugung der Helena; die kleine Ilias gruppiert um die Zerstörung Trojas eine große Menge selbstständiger dramatischer Handlungen, eine Mosaik von Episoden. Die „Gudrun“ beginnt gar mit der Beschreibung der Geschicke, welche der Großvater der Heldin als Kind erduldet — und der sagenhafte Greiffenraub ist nicht bloß als Vignette behandelt. Ja bis in die neueste Zeit hinein, bis zur „Völkerwanderung“ von Lingg, einer gereimten Geschichtschronik ohne Einheit, ohne Abschluß, bis auf Steffens' historische Romane, bis auf Brachvogels „Friedemann Bach,“ bis auf die Romane der Luise Mühlbach, des Gregor Samarow, ist die historische und biographische Breitschlagung des epischen Stoffes von ungünstigstem Einfluß auf die künstlerische Vollendung des Dichtwerkes gewesen.

Im Drama bewegt sich der Punkt als Linie, im Epos die Linie als Fläche. Die Bewegung des Epos ist eine breite und massenhafte. Der Feldherr tritt mit seinem Heere auf; der epische Held ist primus inter pares. Die äußere Welt der Natur und Kultur ist nicht bedeutungsloser Hintergrund; das Epos ist wesentlich Kulturgemälde. Doch auch die Naturschilderung ist, nach den früher aufgestellten Grundsätzen, berechtigt: die elementaren Mächte, Stürme, Seuchen u. s. f. spielen eine große Rolle im Epos. Homer ist ein Meister in der Schilderung des Seesturmes; er hat dem bewegten Leben des Meeres alle Geheimnisse, alle Farben abgelauscht. Schwächer ist diese Seemalerei in dem nordischen Seepos „Gudrun“, während sie in der „Luisiade“ des Camoëns ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht. Doch es finden sich auch bei Homer Stellen, welche an die Landschaftsmalerei der modernen Romane erinnern.

So z. B. beschreibt er die Umhegung der Grotte der Kalypso mit Erlen, Pappeln und Zypressen, den in üppigem Wuchs rankenden Weinstock, die vier Quellen, die ihr blinkendes Wasser durch schwellende Wiesen, reich an Violen und Eppich, in schlängelndem Lauf ergießen. Doch um das Landschaftsbild zittert der Hauch einer epischen Stimmung, wie wir es nennen möchten! Der Epiker malt, ohne lyrische Ausführung, ein Bild, dessen Bedeutung wir erst erfassen, wenn wir zu seiner Ergänzung den auf Felsen und sandigen Dünen sitzenden Odysseus ins Auge fassen,

> Wo er mit Thränen und Seufzern und innigem Gram sich zerquälend
> Auf das verödete Meer hinschauete, Thränen vergießend.

Die Grotte der Kalypso fesselt den Dulder nicht; er flieht aus ihrer reizenden Umgebung an das öde Gestade des Meeres, um sich dort ganz seiner Sehnsucht nach der Heimat hinzugeben. Der Lyriker hätte diesen Gegensatz mit reichen Farben ausgemalt; der Epiker stellt beide Bilder selbständig hin und erhellt das eine durch das andere. Diese Grotte der Kalypso wurde später mehrfach von den Epikern nachgeahmt, am ausführlichsten von Tasso im Zaubergarten der Armida. Einen solchen Bezug auf die Seele des Menschen muß aber das Landschaftsbild in der epischen Dichtung immer haben. Wie charakteristisch sind Ossians thauschwere, grasige Hügel, blaue Ströme und Gewässer, dunkle Schatten des Herbstes, obwohl bei ihm oft schon die epische Stimmung ins lyrische zerfließt. Auch in Jean Pauls Romanen malt sich die Landschaft nur in der Seele des Helden, wie in einer camera obscura mit eigener magischer Beleuchtung. Breitere Schildereien ohne solche tiefere Beziehung, zu denen die Engländer neigen, seit Thomsons Zeit bis in ihre neuesten Romane, haben wir mit dem beschreibenden Gedichte bereits als einen epischen Auswuchs, einen Gallapfel an der Eiche des Epos getadelt.

Das Epos muß als Kulturgemälde das ganze soziale Leben seiner Zeit in sich aufnehmen! Glücklich wenn dies so einfach ist, wie in der Homerischen Zeit, wo die Helden selbst schlachten und braten, die Fürstinnen spinnen und weben und die Wäsche im Strom besorgen! Der Schild des Achilleus ist solch ein orbis pictus der Homerischen Kulturwelt! Hochzeit, Prozeß, Kriegswesen, Ackerbau, Weinbau, Viehzucht, Tanz: das alles finden wir auf diesem Werke des Hephästos. Diese kulturgeschichtlichen Arabesken schweifen um beide große Epopöen; bis in die innersten Gemächer des Hauses, ihre Einrichtungen, bis auf Bad und Schlafstätte und jede Gerätschaft verstattet uns der Dichter den klaren Durchblick! In einer Zeit höchst verwickelter Kulturverhältnisse dagegen, wie die unsrige, kann

der epische Dichter nicht erschöpfend sein wollen; hier muß er eine Grenze einhalten, über welche hinaus es mißlich wäre, sich in das Detail zu verlieren! Die Kultur der Homerischen Helden wird vor unsern Augen von ihnen erschaffen; sie ist ihre eigene volle Thätigkeit! Bei uns ist durch die Teilung der Arbeit das Kulturprodukt niemals die schöpferische That eines einzelnen ganzen Menschen sondern aus einer geteilten Mühe hervorgegangen, die nur einen Teil des Werkes überschaut! Handwerk, Industrie, selbst das Staatsleben in Gestalt der Büreaukratie hat eine ausgebildete Technik! Wo sich aber noch einfache Verhältnisse finden: da stehn ihre Vertreter nicht auf der Höhe der Bildung, und ein Immermannscher Dorfschulze, der einen Wagen anspannt, kann uns nicht wie ein Homerischer Held interessieren, der in jeder Beziehung der erste seines Volkes ist. Der realistische Roman der Neuzeit hat in dieser Beziehung die Grenzlinien des guten Geschmackes bei weitem überschritten; er hat sich in eine technische Detailmalerei vertieft, welche allen poetischen Äther verdunsten läßt. Gotthelf schildert uns mit großer Ausführlichkeit die Stallreinigung, das Zusammenkehren des Mistes u. dgl. m.; Otto Ludwig malt uns das technische Geräte, die technische Arbeit eines Schieferdeckers mit einer objektiven Treue, die aber mehr an jene Beschreibungen der verschiedenen Handwerke erinnert, welche den betreffenden Bilderbogen für Kinder beigefügt sind. Ein Zug aus dieser bestimmten Thätigkeit heraus würde an der geeigneten Stelle das epische Lebensbild glücklich beleuchten! Indem die Dichter aber mehr geben wollen, versetzen sie uns in eine Prosa der äußerlichen Zweckmäßigkeit, in welcher das allgemein menschliche Interesse aufhört; sie werden beschreibend und didaktisch im Sinne jener bekannten Lehrgedichte über das Schach, die Syphilis u. s. f., deren Poesielosigkeit gerade in der Detailmalerei einer technischen, medizinischen oder sonstigen Spezialität besteht! Ähnlich verhält es sich mit den ausgeführten Kostümbildern in den historischen Romanen. Die Kleidung kann charakteristisch sein für die Kultur einer bestimmten Zeit, für das Eigentümliche einer bestimmten Persönlichkeit! Dann aber genügt das Hervorheben des Charakteristischen, nicht die beliebte ausführliche Schilderung des Anzugs von Kopf zu Fuß, wie es nach Walter Scotts Vorgang zur Mode geworden. Die Kultur unserer Zeit ist vorzugsweise eine geistige — und wenn eine Reaktion dagegen das echt Menschliche im Kreis einer unfertigen Bildung sucht, in welcher die derbe Außenseite des Lebens sich kräftiger hervordrängt, so ist diese Reaktion, trotz ihres anscheinend frischen und aromatischen Heugeruchs, nicht von geistiger Roheit freizusprechen. Justiz, Regierung, Polizei gehören ebenso wie Landwirthschaft und Industrie

zum Kulturgemälde unserer Epoche, welches erst die Verschiedenheit der theologischen und politischen Meinungen, die ständische Gliederung u. s. f. vollendet. Deshalb bleiben Gutzkows „Ritter vom Geiste," in denen unsere soziale Welt nach allen ihren Richtungen geschildert wird, ein großartiges episches Kulturgemälde unseres Jahrhunderts. Dabei verfällt Gutzkow nie in die Barbarei geist- und interesseloser Schilderungen einer leeren Äußerlichkeit.

Wir haben gesehen, welche Breite des Lebens und der Welt die epische Handlung in sich aufnimmt; es entsteht jetzt die Frage, welches ihr Hauptinhalt ist? Dem Konflikt der einzelnen Charaktere, den das Drama behandelt, entspricht im Epos der Konflikt der Massen, der Völker. Der Kriegszustand zweier Nationen ist daher in den alten Volksepopöen der Kern der epischen Handlung. Auch die Geschicke des Odysseus und Äneas knüpfen sich an den Völkerkampf vor Ilium. Im „Mahabharata" kämpfen zwei indische Fürstengeschlechter, die Kuruinge und Panduinge, miteinander; im großen Epos des Firdusi handelt es sich um den Kampf zwischen Iran und Turan, dem Reiche des Lichtes und der Finsternis. Ossians „Fingal" und „Temora" schildern den Krieg zwischen irischen und schottischen Heldenstämmen; Tassos „befreites Jerusalem" den Kampf zwischen den christlichen Kreuzfahrern und den Sarazenen.

Wenn das Epos indes auch aus den großen Völkerkämpfen hervorgegangen ist, so wäre doch eine Beschränkung der epischen Dichtung auf Nationalkriege nur eine einseitige und engherzige Auffassung. Wir müssen sie dahin erweitern, daß die Handlung des Epos immer einen ins Breite gehenden, einen nicht auf die dramatische Spitze gestellten Kampf darstellt, mag dieser Kampf nur äußerlich, mit den Waffen in der Hand, in der Ausdauer bei steter Mühsal, oder innerlich im Reiche der Bildung durchgefochten werden. Die Irrfahrten eines Odysseus, eines Äneas und ihrer Genossen, die Abenteuer der Ritterdichtungen und des Ariosto entfalten uns ebenfalls eine Welt von Kämpfen; es sind die Götter, die Riesen, die elementarischen Mächte des Meeres und des Sturmes, mit denen die Helden in rastloser Arbeit ringen. Diese Kämpfe sind episch, ungeeignet für den Dramatiker. Eine alte und neue Epoche kämpfen mit einander; der Epiker kann uns diesen Kampf ironisch schildern, wie Cervantes in seinem „Don Quixote"; er kann ihn uns in großartiger Entwickelung vorführen, wie Gutzkow in „Die Ritter vom Geiste"; aber niemals darf dieser Kampf zu letzter Entscheidung, zu radikalem Bruche im Geiste eines einzelnen gelangen; Sokrates, Mahomet und Luther sind dramatische Helden. Auch die Bildungsgeschichte eines einzelnen, wie z. B.

des Wilhelm Meister, kann den Mittelpunkt einer epischen Dichtung bilden; dann kämpft aber dieser Held gegen Verhältnisse, Zustände, Geschicke, die ihm teils gegeben sind, die er teils sich kämpfend geschaffen, die aber eben die Elemente seiner Entwickelung bilden. Immer gehorcht der epische Kampf den Entscheidungen eines Schicksals, das, wie wir später sehen werden, nicht einer dramatischen Schuld auf dem Fuße folgt, nicht aus einem dramatischen Konflikt herausgeboren wird, sondern nach Vischers vortrefflicher Bezeichnung das tragische Gesetz des Universums ist.

Im Zusammenhang damit steht die Art und Weise der epischen Charakteristik, die an ihrem Helden eine Fülle von Eigenschaften entwickeln kann, da sie ihn in zahlreichen Beziehungen zu einer vielgegliederten Welt zeigt. Einen Haupthelden hat das Epos so gut wie das Drama; aber der Held des Epos geht mit der Masse, der Held des Dramas isoliert sich. Ein Reformator z. B., welcher aus sich heraus, im Gegensatze gegen die anerkannten Autoritäten oder die öffentliche Meinung seines Jahrhunderts, eine neue Ära des Geistes heraufführt, ist niemals ein epischer Held. Um den Haupthelden gruppieren sich im Epos die andern in einer pyramidalen Gruppe; er ragt nur einen Kopf hoch über sie hervor. Die Gliederung der Gruppe selbst muß das Werk einer planvollen Kunst sein, welche indes die Schärfe des dramatischen Kontrastes vermeidet! Der Kontrast der epischen Charaktere ist schon deshalb ein sanfterer, weil im Drama die Charaktere, bei der Verfolgung ganz bestimmter Zwecke, gleichsam mit ihrer Schneide scharf aufeinandertreffen, während im Epos die vielseitig entwickelten Charaktere in umfassender Lebensentfaltung mehr Berührungspunkte haben. Das Drama liebt scharfe Zuspitzung, das Epos harmonische Abrundung. Schon die reicheren Mittel, welche dem Epiker zur Zeichnung der Charaktere zu Gebote stehn, schon die behaglichere Ausführung, die ihm verstattet ist, unterscheiden seine Art und Weise zu charakterisieren wesentlich von der des Dramatikers. Der Zorn des Achilleus wäre als charakteristisches Motiv für diesen nur im raschen Auflodern des Augenblickes verwendbar, während Homer, in direktem Gegensatze gegen den Dramatiker, gerade den thatlos trotzenden Groll des Myrmidonenführers, sein Verharren bei den Schiffen als episches Motiv benutzt, den Helden vom Schauplatz der Handlung abtreten läßt und in langen Gesängen den Kampf vor Ilium und das wachsende Unheil der Achaier schildert, das aus dieser Thatlosigkeit ihres ersten Helden hervorgeht. Wenn Schiller indes die Bedächtigkeit, das schlicht thatkräftige Wesen seines Tell, des Schweizer Natursohnes, in ähnlicher Weise schildert, wenn er ihn sagen läßt:

Doch was ihr thut, laßt mich aus eurem Rat!
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen;
Bedürft ihr meiner zur bestimmten That,
Dann ruft den Tell! es soll an ihm nicht fehlen —

wenn er hierauf die Hauptszene des Rütli spielen läßt, ohne daß der dramatische Held zugegen ist, so hat er offenbar mehr in epischer, als in dramatischer Weise charakterisiert, wie überhaupt die Massenentfaltung des „Tell," der nationale Befreiungskampf, die Art, wie in Stauffacher und Attinghausen das Schweizer Volk selbst in seinen einzelnen Ständen individualisiert ist, und dies alles ohne Beziehung zum Helden des Dramas und seiner That, einen vorwiegend epischen Eindruck macht.

Die epischen Charaktere dürfen den ganzen Reichtum der Menschennatur entfalten! Zwar wiegt eine Eigenschaft in ihnen vor, das edle Jugendfeuer im Achill, die listige Gewandtheit im Odysseus; aber sie zeigen sich uns in so verschiedenen Lagen, von so verschiedenen Seiten, daß jener Grundzug des Charakters nie mit einseitiger Bestimmtheit hervortritt. Niemals wird er dramatisch in eine einzige That gelegt! Und weil der epische Charakter von den Begebenheiten und Verhältnissen getragen wird, so darf eine gewisse Passivität vorwiegen, und die Engelhaftigkeit der schönen Seelen eher im Epos als im Drama auf Verzeihung rechnen. Jean Paul beschäftigt sich angelegentlich mit dieser Frage von der Vollkommenheit der Charaktere. Er hat ein persönliches Interesse dabei, weil seine Klotilden und Lianen engelhafte, gleichsam der schweren Atmosphäre der Erde entrückte Gestalten sind. Indes hat die abstrakte Idealität solcher vollkommenen Menschen, solcher „hohen" Eremiten, wie Emanuel, etwas Befremdendes, indem der Dichter vergißt, die Mängel hervorzuheben, die gerade diesen erhabenen Erscheinungen, die sich mit der Erde nicht einlassen, anhaften. Auch der Messias Klopstocks interessiert nicht als epischer Held, weil seine Erhabenheit nicht mit irdischem Maß zu messen, weil er zugleich über den Wettern steht, mit denen er kämpft. Auf der andern Seite können solche abstrakte Teufel, wie Abbadonnah, ebenfalls kein tieferes Interesse einflößen. Dagegen kann das Epos dämonische Charaktere, Gestalten von innerer und äußerer Häßlichkeit, zu denen selbst die plastische Kunst des Homer im Thersites ein Modell gegeben, mit größerer Vertiefung schildern, als das Drama, indem es Muße hat, sowohl die Erscheinung in aller Breite auszumalen, als auch die Weltanschauung in erschöpfender Weise auszusprechen. Der epische Hauptheld selbst bewegt sich indes am richtigsten in der schönen Mitte der Menschlichkeit, und wir fügen hinzu, der Bildung. Helden und Heldinnen aus

den untersten Schichten der Gesellschaft, wie sie in den neuern französischen und englischen Mysterienromanen und in den deutschen Dorfgeschichten beliebt sind, versetzen uns in eine Sphäre, in welcher der Charakter nicht jene völlige Reife erlangen kann, die ihm nur die Bildung gibt. Wir finden dort nur unfertige Ansätze, oder der Epiker legt in ihn ein inneres Leben hinein, welches den äußeren Bedingungen seiner Existenz nicht entspricht.

Was nun die höheren Mächte des Epos betrifft, so liegt es im Charakter der epischen Auffassung, daß ein Eingreifen derselben in die Handlung von jeher gestattet war. Der dramatische Grundsatz:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne —

paßt nicht auf das Epos, dessen Schicksal durch das Naturgesetz im weitesten Sinne des Wortes bestimmt war. Als man die Naturmächte selbst in schöner Menschlichkeit darstellte, als Poseidon, der zürnende Gott des Ozeans, noch den Odysseus umherirren ließ, als die Götterwelt auf dem hohen Olympos wie eine idealisierte Menschenwelt das Treiben der Helden spiegelte: da wurde menschliche Handlung und Seele in die Natur gelegt, und das Eingreifen der Göttermaschinerie gestaltete das menschliche Schicksal. Diese sogenannte „Göttermaschinerie" wurde zum kanonischen Grundgesetze des Epos, und die Dichter der Kunstepen suchten, bis in die neueste Zeit, mit dem Sänger der Ilias darin zu wetteifern. Wie nüchtern mußten aber alle Nachbildungen ausfallen, welche im Glauben des Volkes keine Wurzeln hatten! Schon Tasso vermischte die antiken Furien mit den Teufeln des christlichen Glaubens. Noch weiter ging Camoëns, der die alten Götter und christlichen Heiligen wie in einem Kartenspiele durcheinander mischte und Bacchus, als Christ verkleidet, am Altar der Jungfrau Maria Opfer bringen läßt. Milton und Klopstock stellten eine Handlung dar, welche, den Bedingungen des Menschendaseins schon an und für sich entnommen, das Hereinragen einer höheren Welt von selbst mit sich brachte. Die Gestalten des biblischen Glaubens, Miltons revolutionärer Teufel, Klopstocks sentimentaler Abbadonnah, verloren indes auch bei weiterer Ausmalung jene feste volkstümliche Basis, und wenn Milton das Rebellentum des höllischen Freigeistes mit kühnem Trotze darstellte, so fehlte dieser innerlichen Gewalt die äußere Plastik. Die allegorischen Gestalten in Voltaires „Henriade", die Heldenschatten im Gewölk, die Attillas und Scipionen, die in Pyrkers „Tunisias" mit den deutschen Truppen fechten, zeigen am klarsten, zu welchen abgeblaßten, an alte Tapetenbilder erinnernden Bildern die Nachahmung der Homerischen Götter

verführte. Die Dichter der Kunstepen verkannten die tiefere Bedeutung, welche der Homerischen Göttermaschinerie zu grunde liegt! Was waren jene Götter anders, als die verkörperten ewigen Mächte der Natur und des Lebens? Eine solche Verkörperung hatte nur Sinn in der Zeit des Homer und Phidias und konnte in anderen Zeiten, wo der Glaube an die lebendigen Götter fehlte, nur leblose, zwischen Himmel und Erde schwebende Schatten hervorbringen. Dagegen war auch in diesen Verirrungen die Weltanschauung, auf welcher das Epos ruht, auf das klarste ausgesprochen! Es ist jene höhere Notwendigkeit des ewig waltenden Gesetzes, welchem die Natur und die Menschen unterthan sind. Dies Gesetz offenbart sich im einzelnen Falle als Zufall, ein Recht des Epos, das in der Tragödie nicht gilt. Der Tod, ein Gesetz der Gattung, dem der einzelne zum Opfer fallen muß, springt wie ein geschütteltes Los aus dem Helm des Epikers — und es erfüllt uns mit Wehmut, wenn das Gesetz die Herrlichsten in ihrer Jugendblüte dahinrafft. Wir klagen um Patroklos, um Hektor, um Achilleus, um Siegfried, um Sijawusch — es ist die Klage um das allgemeine Los der Sterblichen, die am frühen Grabe der Jugend, Kraft und Lebensfülle um so schmerzlicher ertönt. Der Krieg selbst erscheint in der epischen Darstellung als eine höhere Notwendigkeit, welche die Völker gegeneinander, Europa gegen Asien, Iran gegen Turan waffnet! Welche launenhafte, abenteuerliche Naturmacht ist das Meer! Wie verschwindet die Kraft der Tapfersten, die List der Gewandtesten gegen das Geschick, das der Ozean über sie verhängt! Wohin werden nicht Odysseus und Äneas verschlagen! Eine Welt der Abenteuer und des Zufalles für den Menschen; aber diese Zufälle sind nur der Wogenschlag des Ozeans, nur die Ausflüsse einer Naturgewalt, gegen deren festgeordnetes Gesetz die Kraft der Helden oft vergebens ankämpft. Aber daß sie kämpft, daß sie ausdauert und sich bewährt, daß sie ruhmvoll untergeht oder siegreich zum Ziele gelangt: das gibt uns ein Bild epischer Thatkraft, die sich in immer neuem Anlauf bewährt. Ja selbst die Liebe erscheint als eine Naturmacht; der Epiker kennt die strenge Sittlichkeit des Tragikers nicht. Aphrodite beschützt Paris und Helena — und die leichtsinnige Ehebrecherin, die Urheberin des großen Völkerkrieges, kehrt nach Iliums Zerstörung an der Seite ihres Gatten mit dem alten Rechte der Gattin in die Heimat zurück.

Der Epiker sieht die Welt als ein Ganzes in unendlicher Verkettung von Ursache und Wirkung. Diese innere Notwendigkeit duldet und erklärt den Zufall. Für das neue Epos und den Roman besteht die geistige Welt der Kultur, des poetischen und sozialen Lebens als eine feste Macht, und

kann. Das Epos ist eine allmähliche Evolution verzweigter Geschicke; es liegt eben so viel jenseits seiner Schwelle, wie diesseits, und es ist die Kunst des Epikers, weder zu früh, noch zu spät mit dem richtigen Tempo ein plötzliches Licht auf die dunklen Massen fallen zu lassen, sie aus der Nachtseite in die Tagseite der Geschichte zu rücken. Ganz anders spannt der Dramatiker, der uns sein Drama wie ein Schachrätsel vorführt, wo uns die bestimmten Figuren und ihre bestimmte Stellung vonhause aus gegeben sind, und wo es nur auf die entscheidenden Züge ankommt, die in gewandter und überraschender Kombination das Rätsel lösen. Dramen, die aus Romanen ungeschickt gebildet sind, zeigen in zahlreichen Erzählungen des Vergangenen, das noch jenseits des ersten Aktes liegt und oft erst im letzten zur Sprache kommt, unverhüllt ihren epischen Ursprung und die Verwechslung der epischen Spannung mit der dramatischen.

Wir haben schon oben gesehen, inwiefern das Epos *Einheit der Handlung* erfordert. Diese Einheit schließt die *Episode* nicht aus; im Gegenteil, „die Selbständigkeit der Theile macht," wie Schiller sagt, „einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus." Die dramatische Handlung schießt wie ein Pfeil nach dem Ziel; die epische schlängelt sich wie ein Bach nach demselben hin. Alle die Krümmungen und Biegungen, alle die Ausweichungen bis zu halber Rückkehr gehören zum Wesen des Epos, das an keiner lieblichen Stätte, die sein Gang berührt, vorbei zu eilen braucht. Das Epos gibt uns ein Weltbild, dessen Spiegel der Held ist, das Drama ein Heldenbild, dessen Spiegel die Welt ist. Ja man kann im Epos überhaupt nur von *Episoden* sprechen, wenn man das bestimmte Ziel, das seinen Schlußstein bildet, ins Auge faßt. Der Epiker darf das Ziel indes eben so gut aus dem Auge verlieren, um das Weltbild nach einer andern Seite hin zu vertiefen, mag die Beziehung zum Helden auch so locker wie möglich sein. Freilich darf eine Episode nicht ein dramatisches Interesse haben, das außerdem nicht einmal dazu dient, das Kulturgemälde zu vollenden. So muß die Episode von Olind und Sophronia im zweiten Gesange von Tassos Jerusalem als müßiges Beiwerk getadelt werden. Schöne Episoden sind ein Schmuck des Gedichtes und außerdem ein wirksames Mittel des epischen Kontrastes, indem der Dichter durch sie das Ernste und Heitere, Strenge und Zarte zu verschmelzen vermag. Wie der Epiker in den Episoden den geraden Weg der Handlung *verläßt*: so *hemmt* er ihn durch zahlreiche retardierende Motive. Der Strom des Epos verläßt infolge dieser Hemmungen sein enges Bette; er wird zum See, der sich in die Weite ausdehnt, und kehrt dann wieder in engere Grenzen zu geradem Laufe zurück. Die Winde

des Äolus, welche, von den neugierigen Genossen des Odysseus aus ihren Schläuchen entlassen, das Schiff des Helden zur Insel des zürnenden Sturmgottes zurücktreiben, sind zugleich ein Bild und Beispiel dieser Hemmung. Auch ist es nicht gleichgültig, wo der Epiker den Faden der einen Begebenheit fallen läßt, um den einer andern aufzunehmen, welche zum ganzen Verlauf seines Epos gehört. *Homer* verstand dies ebenso gut, wie es *Eugéne Sue* versteht, und wußte mit der *epischen Technik* in einer Weise Bescheid, welche noch für die spätesten Epigonen lehrreich ist. Er schildert uns z. B. die Reise des Telemachos und seine Heimkehr, ehe er sich zu dem in der Grotte der Kalypso weilenden Odysseus wendet; aber er läßt den jungen Helden nicht sicher in den Hafen von Ithaka einlaufen. Er schildert uns die Verschwörung der Freier gegen ihn; er schildert uns die angstvolle Erwartung der durch ein Traumbild erregten Penelope; und dann schließt er mit den Versen:

Aber die Freier im Schiff durchsegelten flüssige Pfade,
Stets des Telemachos Mord in grausamer Seele bewegend.
Mitten liegt in dem Meer ein Eiland schroff von Geklippe,
Dort wo Ithaka scheidet der Sund von der felsigen Samos,
Astoris, nicht sehr groß; da empfängt mit doppelter Einfahrt
Schiffe der Port; hier lauernd erwarten ihn die Achaier!

Und hier bricht er ab und erzählt in einer langen Reihe von Gesängen die Schicksale des Odysseus! Wie wird Telemachos ankommen? Wird er dem Hinterhalt der Freier glücklich entgehen? Wird die sorgenvolle Mutter den Geretteten wieder in die Arme schließen? Mit diesen ungelösten Fragen entläßt uns der Dichter, hemmt die Erzählung mitten in ihrem Verlauf und führt die Entwickelung der Hauptbegebenheit weiter fort. Durch diese Hemmung fesselt er zugleich! Während wir weiter hören oder lesen, bleibt im dunkeln Grunde unseres Gemütes die Erwartung zurück, den weiteren Fortgang jener abgebrochenen Begebenheit zu erfahren. Dieser *epische Effekt* des Hinausschiebens ist dem dramatischen entgegengesetzt. Der Epiker schließt einen Abschnitt seiner Dichtung in hemmender und abbrechender Weise; der Dramatiker im Gegenteil schließt den Akt mit einem entscheidenden, zu voller Geltung gebrachten Moment der Handlung. Die Technik des neuen Romans, für welche das geschickte Abbrechen und Aufnehmen der Fäden ein wesentliches Mittel ist, das Interesse immer wach zu halten, kann sich daher auf das Muster der ältesten Volksepopöen berufen.

Was nun die Darstellungsweise des Epos betrifft, so läßt sie sich am

schlagendsten als eine „plastische" bezeichnen. Hegel nennt die Bilder des Epikers „Skulpturbilder der Vorstellung." Fest auf sich selbst ruhend, wie aus Erz und Marmor gegossen, klar, bestimmt, von zusammenhängenden Linien und Formen, bis ins einzelne ausgeprägt, sollen die epischen Gestalten vor unsern Augen stehn; alles, was der Epiker schafft, soll ein plastisches Bild sein. Das Epos verlangt die höchste Objektivität des Stiles. Auch die innere Welt der Seele muß uns, wie die äußere, in klarem Zusammenhang vorgeführt werden. In unserer Zeit der größern Innerlichkeit läßt sich die Empfindung nicht immer durch die Anschauung darstellen; aber die Welt der Empfindungen, der Vorstellungen, die vor der Seele vorüberziehn, muß uns wie ein innerlicher Kosmos in klarer Aufeinanderfolge dargelegt werden! Und niemals darf der Epiker seiner eigenen Empfindung einen beredtsamen Ausdruck vergönnen! Sie darf sich nur in der Wärme und Innigkeit offenbaren, mit der sie die Empfindung seiner Helden durchdringt! Tiefe und zarte psychologische Entwickelungen, wie sie sich in den Romanen einer George Sand, eines Balzac u. a. finden, sind daher echt episch, sobald sie nur am Faden innerer Notwendigkeit verlaufen. Die Objektivität des Epikers kann dadurch nicht verlieren, daß das Objekt ein innerliches wird! Es gibt auch eine Plastik des Seelenlebens, und der Epiker wird heutzutage der größte sein, der allen Bedingungen derselben gerecht wird.

Die Diktion des Epos wird klar und bestimmt, voll und würdig einherfluten! Die seelenvolle Bildlichkeit der Lyrik, die energische Metapher des Drama wird hier durch die ausgeführte Vergleichung vertreten, deren episches Wesen wir schon früher erörtert und die sich wie eine kleine gleichartige Episode in das Rundgemälde des Epos einfügt. Das lyrische Element wird im strengeren Epos und dem ihm nachgebildeten z. B. in „Hermann und Dorothea," sowie im plastischen Roman, wie „Wilhelm Meister" kaum eine Stätte finden können; denn die begeisterte Glut des Epikers ist in seiner Schilderung immer latent und gebunden und darf nie in entfesselter Flamme emporlodern. Anders verhält es sich mit den lyrisch-epischen Mischgattungen, die sich im Mittelalter und in der neuen Zeit ausgebildet haben. Die Romanze, die poetische Erzählung, z. B. Byrons, der sentimentale Roman wie Goethes „Werther," der humoristische wie Jean Pauls „Titan," nehmen die reichsten Elemente lyrischer Stimmung in sich auf. Da sich diese Gattungen historisch ausgebildet haben und sogar in einer gewissen Breite die Litteratur beherrschen: so kann ihre Berechtigung für unsere moderne Poesie nicht in Abrede gestellt werden. Für die poetische Erzählung würde indes der

wesentliche Fortschritt in einer größeren Herausbildung des streng epischen Stiles bestehn.

An das Dramatische, das dem Epischen seinem Wesen nach entgegengesetzt ist, erinnert das Epos nur durch den Dialog, welcher in den alten großen Volksepopöen keine geringere Bedeutung hat, als in den neuen Romanen. Doch der epische Dialog ergeht sich in behaglichem Schildern und Ausmalen; nicht bloß der greise gerenische Nestor, sondern auch andere Helden Homers gefallen sich in einer weitausholenden Geschwätzigkeit, in ausführlichen Erzählungen ihrer Erlebnisse; und selbst wo sie einen in die Handlung eingreifenden Rat erteilen, motivieren sie ihn mit breit ausgeführten Beispielen. Der dramatische Dialog ist bestimmt, schlagend, zweckvoll, charakteristisch; der epische oft nur eine mittelbare Form der Erzählung, indem der Dichter seinen Helden selbst zum Epiker macht und ihm die lebensvollere Darstellung überläßt. Hierher gehört auch die Briefform in einigen neueren Romanen. Der Dialog ist im Drama wesentliche Form, im Epos zufällige Einkleidung.

Was nun schließlich die Versform des Epos betrifft, so kommen die indischen Slokas, das Versmaß des Firdusi, die Hexameter Homers und Virgils und die Nibelungen- und Gudrunstrophe darin überein, daß ihr Gang vollwogend und majestätisch, die Verszeilen langgestreckt und geräumig und des rhythmischen Wechsels fähig sind. Die italienischen Strophen, Dantes Terzinen, Tassos und Ariosts Stanzen erreichen dasselbe durch eine Architektonik, welche vorzugsweise auf den Säulen des Reimes ruht. Zu diesen Versformen ist in neuester Zeit der fünffüßige reimlose Jambus in Robert Hamerlings „Ahasveros in Rom," der gereimte in einem Abschnitt meines „Carlo Zeno" und der altepische Vers der Germanen in Wilhelm Jordans Neudichtung: „die Nibelungen" getreten. Der moderne Roman bedient sich der Prosa, welche allerdings eine minder kunstvolle, aber geräumigere Form für die Darstellung weitverzweigter Kulturverhältnisse ist. Die poetische Erzählung dagegen schillert in den buntesten Rhythmen, wie es der Charakter dieser farbenreichen Zwittergattung mit sich bringt.

Zweiter Abschnitt.

Die Volksepopöe.

Die Volksepopöe ist die große Stammmutter aller epischen Dichtung. Sie gehört einer Kulturepoche an, in welcher das Leben selbst noch keine feste, verständige, organische Gliederung gewonnen hatte, sondern sich gleich-

b) Die Parabel.

Die Parabel stellt ebenfalls wie die Fabel einen allgemeinen Satz in der Form eines besonderen Falles dar; aber für die Fabel ist dieser Fall Wirklichkeit, für die Parabel Möglichkeit, für die Fabel Geschichte, für die Parabel Beispiel. Die Parabel wählt daher in der Regel alltägliche menschliche Handlungen, die nicht einmal geschehn sind, sondern immer wieder geschehn. Der Säemann z. B., der seinen Samen ausstreut, ist kein bestimmtes Porträt; er vertritt nur die Millionen Ackersleute der Erde. Die Parabel veranschaulicht in der Regel eine volkstümliche Wahrheit an einem volkstümlichen Beispiele. Deshalb muß sie durchsichtig sein — der Sinn muß von Anfang an durch die krystallklare Darstellung der Thatsache hindurchschimmern. Die schönsten Parabeln enthält das neue Testament. Die Herderschen „Paramythien" sind mythische Parabeln, in denen der besondere Fall, das Beispiel, einem alten oder neu umgedichteten Mythos angehört. Einige scherzhafte Parabeln hat Goethe gedichtet.

3. Die lyrisch-epische Erzählung.

Wir haben bereits bei der Darstellung der Lyrik die Ballade erwähnt, als das epische Lied, das ein Erlebnis oder Begebnis ganz in Empfindung auflöst. Ihr gegenüber tritt die Romanze als die lyrische Erzählung, in welcher die Begebenheit als solche in den Vordergrund tritt und nur die lyrische, aber nicht liederartige, sondern farbensatte Behandlung mit der epischen wechselt. Bei größerem Umfange wird die „Romanze" zum erzählenden Gedichte, zu welchem schon ein Romanzencyklus den Weg bahnt. Mit diesen erzählenden Gedichten ist heutzutage der litterarische Markt überflutet; sie sind die Lieblingsform der Gegenwart, da sie einen reichen Wechsel von Schilderungen, Reflexionen und Empfindungen verstatten.

Schillers „Balladen," wie: „der Kampf mit dem Drachen," „die Kraniche des Ibykus," „die Bürgschaft," vertreten aufs klarste den modernen Romanzenstil; auch die Balladen Bürgers gehören, trotz ihres volkstümlichen Stiles und oft gespenstigen Inhaltes, hierher; ebenso Goethes „Braut von Korinth," „des Sängers Fluch" von Uhland, viele Balladen von Körner, Kerner, Schwab, Pfizer, Chamisso, Thomas Moore, Puschkin, von Heine im „Romanzero" u. a. Die liederartige Ballade ist eine Seltenheit — die Romanze und das erzählende Gedicht hat sie verdrängt.

In der freien Mischung des Epischen und Lyrischen muß dennoch eine bestimmte Gesetzmäßigkeit walten, das Vorwiegen des epischen Elementes

gesichert sein. Wiegt die Lyrik vor: so werden wir einen Reichtum glänzender Einzelheiten, stimmungsvoller Schilderungen, geistvoller Reflexionen erhalten; aber die fortgehende Handlung wird durch die beständigen Eingriffe des Subjekts zur Unzeit unterbrochen werden; wir vergessen über dem Dichter die Begebenheit, die er darstellt. Schillers Romanzen enthalten glänzende Beispiele einer streng-epischen Darstellung: wir erinnern nur an den „Kampf mit dem Drachen" selbst, an den Umgang des tragischen Chors in den „Kranichen des Ibykus," an „Fridolins Gang nach dem Eisenhammer." Dagegen wiegt in Byrons erzählenden Gedichten: „Braut von Abydos," „der Korsar," „der Giaur" der subjektive Schwung des Dichters vor, welcher Handlung und Charaktere in das Element seiner eigenen leidenschaftlichen Stimmung untertaucht. Da diese Stimmung bei Byron selbst ebensoviel Größe wie Tiefe hat, so war sein Vorbild verführerisch für die episch-lyrische Dichtung der Gegenwart. Der Stoff der Erzählung erschien als gleichgültig — man konnte ja jedem ein glänzendes Kolorit geben, in jedem die Fülle der eigenen Seele niederlegen. Thomas Moores „Lalla Rookh" hatte orientalische, farbenschimmernde Erzählungen im Gefolge! Das exotische Element begann in dieser Form eine große Rolle zu spielen. Die transatlantische Welt wurde von Longfellow („Evangeline," „Hiawatha," „the courtship of Miles Standish") und noch mehr in der deutschen Dichtung von Böttger, Strodtmann u. a. verherrlicht. Bodenstedts „Ada" schildert uns Natur, Leben, Volkssitte und Kampf im Kaukasus, die „Maja" des Verfassers das indische Kultur-, Natur- und Gedankenleben, Puschkin altrussisches Leben und die Tartarenreminiszenzen der Krim, Karl Beck im „Janko" ungarische Volkssitten, während Annette von Droste-Hülshoff in ihren erzählenden Gedichten das einheimische Kolorit der westfälischen Eichenkämpe und Sumpfmoore festhielt. Walter Scott in seinen dichterischen Erzählungen, „Jungfrau vom See" u. a., in denen der epische Ton außerordentlich glücklich getroffen ist, verherrlichte die schottischen Hochlande. So schien das Kolorit auf der einen Seite zur Hauptsache zu werden, während auf der andern nach Byrons Vorbild die subjektive Wendung, die Begeisterung für die Reform, für den Fortschritt der Menschheit z. B. in Lenaus „Albigensern" und „Savonarola" die dichterische Erzählung mit einem geistigen Pathos erfüllte! Es gibt kaum einen Ton, der von ihr in neuester Zeit nicht angeschlagen worden wäre. Die lyrisch-epische Erzählung ist der Modeartikel des Tages geworden.

Eine eigentümliche Art der poetischen Erzählung ist die lyrische

Historie, wie man sie nach der Analogie der dramatischen nennen könnte, das geschichtliche Porträt und Tableau, das oft sogar die Form des Monologs annehmen kann. Oft begnügt es sich mit der dichterischen Beleuchtung; es fehlt der Faden fortgehender Handlung. Hierher gehören viele Gedichte von Emanuel Geibel, von Wilhelm Jensen, von Felix Dahn, welcher eine unerschöpfliche Gestaltengalerie aus Altertum und Mittelalter, besonders aus der nordischen Welt in seinen Gedichtsammlungen zur Schau stellt. Die poetischen Erzählungen von Graf Adolf Friedrich von Schack dagegen sind freierfundene Romane in Versen, die sich von Paul Heyses feinsinnigen, aber oft etwas leblosen „Novellen in Versen" durch ihren Schwung, ihre Lebens- und Gefühlsnüancen und die darin ausgeprägte Begeisterung für die Gedanken der Neuzeit unterscheiden. Alfred Tennysons „Oenone" und „Ulysses" sind antike Lebensbilder wie Geibels „Nausika". Die Königsidyllen des englischen poeta laureatus sind Liebesgeschichten auf romantischem Hintergrunde. In Swinburnes poetischen Erzählungen herrscht wie in „Anactoria" der Geschmack am Üppiggrausamen vor, eine Liebesmüdigkeit in „Dolores," Byronsche Skepsis in „Félise." Robert Browning huldigt in seinen Erzählungen wie „der Ring" und „das Buch", einem oft in wunderlichen Schilderungen sich gefallenden Tiefsinn.

Es ist keine Frage, daß sich das „romantische Epos" in solche Erzählungen auflösen läßt; daß wir schon Ovid ebenso an dieser Stelle hätten anführen können, daß besonders die ritterlich höfische Epik des Parzival, Titurel, Tristan, Lohengrin hierher gerechnet werden kann. Schon im Mittelalter ging diesen größeren Epen die kleinere Erzählung zur Seite. Der Cid selbst ist nur ein Cyklus von Romanzen. Doch tritt in allen diesen Schöpfungen das Lyrische mehr zurück, als in der modernen poetischen Erzählung, die auf eine Erschlaffung der Gattungsunterschiede hinzudeuten scheint. Wir haben schon einmal darauf hingewiesen, daß die schärfere Herausbildung des episch-plastischen Stiles für die poetische Erzählung das nächste Stadium des künstlerischen Fortschrittes bezeichnen wird, und daß die Lyrik sich in dieser Pseudoepik, wie im Drama, auf jene Stellen beschränken muß, wo die Handlung selbst Stoffe der Empfindung berührt, wie z. B. in der Darstellung der Liebe. Sonst bleibt die poetische Erzählung zwitterhaft, herüber- und hinüberschillernd und schielend; das subjektive Pathos zersetzt die historische Plastik; die eigentliche Begebenheit wird chronikartig erzählt und diese Chronik überwuchert von lyrischen Arabesken, die selbst wieder kein fertiges Bild geben können: kurz, wir erhalten statt eines Kunstwerkes eine fashionable Miniatur-

ausgabe, wo epische Dürre und lyrische Fülle zur Unzeit sich ablösen, die That lyrisch besungen, die Liebe episch beschrieben wird und der glatte Firnis einer gebildeten Sprache, „die für den Dichter dichtet und denkt," vergebens den klaffenden Spalt zu verdecken sucht, der die verschiedenartigen prinziplos zusammengeschweißten Dichtformen trennt.

Fünfter Abschnitt.

Der Roman und die Novelle.

Der Roman wird das Epos der Neuzeit genannt, weil er, wie das Volksepos, ein umfassendes Kulturgemälde des Jahrhunderts gibt! Da aber die Kultur unseres Jahrhunderts durch eine große Kluft von den Zuständen des heroischen und patriarchalischen Zeitalters geschieden ist, da die Sonderung der Stände und Beschäftigungen, die Vervollkommnung und Vereinzelung der Technik, die verwickelte Organisation des Staatslebens, die Ausbreitung der Interessen des Handels und Verkehrs über die ganze Erde, die Vielseitigkeit der geistigen Richtungen, die Leidenschaftlichkeit der Tendenzen auf religiösem, politischem und sozialem Gebiet unsere Kultur in die Breite und Tiefe entwickelt und nach allen Seiten hin in schwierige Probleme verstrickt haben: so erscheint die alte Kunstform des Epos, deren wesentliche Voraussetzung eine leicht zu überschauende Einfachheit der Zustände ist, nicht nach allen Seiten hin genügend, ein großes und ganzes Gemälde der Zeit zu entrollen, und es muß an seine Stelle eine geräumige und bequeme Form treten, welche auch die realistische Prosa der verwickeltsten Kulturverhältnisse in sich aufzunehmen und wiederzuspiegeln fähig ist. Der Roman, das moderne Epos in Prosa, das sich nur an die allgemeinsten Gesetze des epischen Stiles bindet und sonst die größten Freiheiten der Auffassung und Behandlung verträgt, ist daher ein willkommener Ersatz für die alte Volksepopöe! Wir haben indes schon früher erwähnt, daß wir seine ausschließliche Berechtigung für die epische Darstellung des Kulturlebens der Gegenwart nicht anerkennen; daß wir ein modernes rhythmisches, kunstgeadeltes Epos im strengeren Stil für möglich halten, in welchem zwar unsere Kultur nicht erschöpfend bis in ihre Einzelheiten, aber doch in ihren Höhenpunkten, in ihren wesentlichen Zügen genugsam dargestellt wird, um der Nachwelt ein dichterisch markiertes Gemälde unseres Jahrhunderts zu hinterlassen. Es bedarf nur eines großen Genius und eines kühnen Griffes zum thatsächlichen Beweise unserer

Ansicht. Was aber ein Kulturgemälde der Vergangenheit betrifft, so werden wir stets dem historischen Epos den Vorzug vor dem historischen Roman erteilen.

Wir wollen nun sehen, was dem Roman mit dem Epos gemeinsam ist, und was beide von einander unterscheidet. Das Epos entrollt sein Kulturgemälde, indem es meistens einen Völkerkampf darstellt; der Roman hält sich an ein individuelles Erlebnis! Das Epos wählt zu seinen Helden hervorragende Charaktere, geschichtlich gefeierte Namen; der Roman vermeidet sie und sucht das Weltbild, das er darstellt, an das Geschick erfundener Helden zu knüpfen. Dies hängt damit zusammen, daß der epische Dichter das naive Organ seines Volkes ist, der Romandichter dagegen sein Werk mit dem vollen Bewußtsein einer frei erfindenden Phantasie schafft. Wenn er in der Darstellung der äußern Welt den Regeln des epischen Stiles folgt: so darf er dagegen auf die inneren Entwickelungen, auf die Dialektik der Empfindungen, auf die Geheimnisse des Seelenlebens, auf die Magie und wechselnde Beleuchtung der Gedankenwelt eine sinnige, eingehende Betrachtung wenden: die psychologische Malerei ist bis zu mikroskopischer Ausführung verstattet. Die Würde und Erhabenheit des heroischen Epos kann der Roman nicht erreichen; dagegen darf er von einer größeren pathologischen Wärme durchdrungen sein und an geeigneter Stelle selbst den Pulsschlag einer lyrischen Phantasie, das Pathos des Dramatikers entfalten!

Die Göttermaschinerie des Epos wirkt besonders durch den volkstümlichen Reiz des Wunderbaren, durch eine Fülle olympischer Überraschungen, welche in das Geschick der Sterblichen eingreifen. Das Rittergedicht, das romantische Epos ersetzte die klassische Mythen durch phantastische Zaubermärchen; der Roman, der sich schon als letztes Erzeugnis der hellenischen Poesie von der Grundlage des Mythos sonderte, als Ritterroman eine volkstümliche Prosaauflösung des Rittergedichtes war, nahm das Wunderbare ebenfalls mit aus dem Epos in seine freiere Form hinüber; aber er begann bereits damit, ihm eine andere Gestalt zu geben und die himmlischen Wunder in Überraschungen des Zufalls und seine abenteuerlichen Eingriffe in das Menschengeschick zu verwandeln. Schon in jenen ersten griechischen Romanen des Antonius Diogenes, Jamblichos, Lukianos, Heliodoros, Achilleus Tatios u. a. tritt die Abenteuerlichkeit des ungewöhnlichen Begebnisses an die Stelle des göttlichen Mythos und der thätig eingreifenden Erscheinung des Gottes. Die Geheimnisse der Erde, des Kosmos mußten sich enthüllen! Und wenn auch Lukian mehr persiflierend das Leben der Sonn- und Mondbewohner schildert, so stellt

uns doch Antonius Diogenes in den „Unglaublichkeiten jenseits Thule“ eine Reise um die Welt, eine Nordpolexpedition u. dgl. m. mit phantastischem Ernst dar. Wie wunderbar sind in Jamblichos „babylonischen Geschichten“ die Geschicke des Rhodanes und der Sinonis, wie spannend die Verfolgung der Liebenden durch den König Garmus! Welch überraschender Wechsel im Schicksal des Rhodanes, der, schon ans Kreuz angenagelt, wieder herabgenommen und noch König in Babylon wird. Wie seltsam beim „Heliodor“ die äthiopische Königin, die im Augenblick der Empfängnis ein Bild der Andromeda angeblickt hatte und nun mit einem weißen Kinde niederkam, die daraus entstehenden Verwickelungen, die Keuschheitsprobe der Chariklea u. s. f., wie unterhaltend die Räubergeschichten in den „Erotika“ des Tatios! Das Absonderliche, Überraschende tritt überall an die Stelle des mythisch Wunderbaren! Ähnlich in den ersten Romanen des Mittelalters, den Amadisromanen! So wird Amadis, der Sohn der Prinzessin Elisena, von ihr in einer Wiege ausgesetzt, von einem schottischen Ritter aufgefischt und unter dem Namen des Kindes der See erzogen!

Diese Wunder des Zufalls und des Schicksals gehn nun auch durch den modernen Roman und haben hier dasselbe Recht, wie die mythischen Wunder in der Epopöe. Nur darf mit ihnen kein Mißbrauch getrieben werden und das Stoffartige, das im Roman überhaupt schon über die lockere Kunstform hinauswächst, nicht im Interesse einer prickelnden Neugierde ganz in den Vordergrund treten. Die Spannung nach der Vergangenheit hin, bereits von uns als episches Grundgesetz entwickelt, darf im Roman zu vollster Geltung kommen. Die Charaktere des Romans dürfen bei ihrem ersten Auftreten etwas Geheimnisvolles haben; ihr Totalbild entrollt sich uns erst allmählich, indem aus ihrem vergangenen Leben ein immer wachsendes Licht auf ihren Charakter fällt! Es gehört zur Technik des Romans, diese Enthüllungen in überraschender Weise vor sich gehn zu lassen, ihnen den Reiz des Unverhofften und Wunderbaren zu geben. Trotz der Polizeiregister und Kirchenbücher, trotz aller Aufenthaltskarten und Taufscheine kann die Phantasie auch in die Verhältnisse unserer Zivilisation des Abenteuerlichen viel hineinzaubern. Ein Hauptmittel dieser Zauberei beruht auf jener Lösung der Verwickelungen, die aus der alten Tragödie in den hellenischen Roman überging unter dem Namen der Anagnorisis, „Wiedererkennung.“ Seit den Romanen des Heliodoros und Longos bis in die neuesten von Eugen Sue, Dickens, Gutzkow spielt diese „Wiedererkennung“ eine große Rolle. Sie hat die Verwickelungen der Deszendenz zur Voraussetzung: geraubte, vertauschte Kinder,

natürliche Kinder, die spät erst ihren Vater und ihre Mutter entdecken, liberi adulterini und die verschiedensten Arten der geheimnisvollen Kindschaft. Das Dunkel, das um ihre Wiege schwebt, die zufällige Begegnung, das rührende Wiedersehn, die Lösung, die der Leser im Voraus zu erraten sucht, da ihn der Romandichter, unähnlich dem Dramatiker, nicht zum Vertrauten seiner Geheimnisse macht: das alles sind Momente aus diesem Verwickelungskreise, welche die Spannung des Lesers wacherhalten. Hierher gehören auch dunkle Thaten der Vergangenheit, welche in das Leben der Helden mit schwarzer Magie hineinragen, deren Schleier zu lüften die Neugierde brennt — man denke an Bulwers „Eugen Aram." Oder ein zufälliges Begegnen gruppiert eine Menge von Personen nebeneinander, bringt sie in die verschiedenartigsten Beziehungen und erst später ergibt sich ein tieferes Interesse, ein ethisches Band, das sie schon früher und vielleicht in entgegengesetzter Weise verknüpft, als ihre jetzige Gemeinsamkeit. Oder dieselbe Person tritt in doppelter Verkleidung auf, führt zwei kontrastierende Rollen durch und überrascht, wenn sie die Maske abnimmt, wie z. B. in Balzacs „Klotilde von Lusignan." Das Inkognito ist für die Romanhelden wesentlich; erst später knöpfen sie ihren Rock auf und zeigen uns ihren Stern. Diese Romantik gehört einmal zum modernen Roman, und wenn man sie tadeln wollte, so verkennt man das Wesen einer Dichtform, die überhaupt einen vorwiegend stoffartigen Charakter hat und an der Grenze der Prosa steht. Sie bildet das Gegengewicht gegen die breite geordnete Prosa unserer Verhältnisse, welche dem Menschen von Hause aus das polizeiliche und staatsbürgerliche Etikette anhängt und ihn in den bestimmten Rubriken irgend eines Registers von der Wiege bis zum Grabe unterbringt. Es kommt nur darauf an, daß die romantischen Grenzen in den aufgeschwemmten Schichten unserer Kultur mit richtigem Instinkt aufgespürt werden. Da sind zunächst die großen Zentralpunkte der Weltstädte, wo die Häufung aller Interessen die wunderbarsten Kollisionen erzeugen kann! Das fahrende Vagabundentum in seiner Ungebundenheit emanzipiert sich von der Strenge der bürgerlichen Sitte. Ihm gehört die schönste Zauberblüte der geheimnisvollen Romantik an, Goethes Mignon. Neuerdings hat Holtei dies Vagabundenleben mit erschöpfender Gründlichkeit in seinem bekannten Roman behandelt. Ihm am nächsten steht das Leben der Künstler und Litteraten, dessen Romantik aus dem fast durchgängigen Mißverhältnis einer schöpferischen, auf das Jahrhundert wirkenden Geisteskraft und der sozialen Lebensstellung hervorgeht! Diese Romane sind nach dem Vorgang unserer romantischen Schule sehr beliebt. Kampf des exklusiven Genius, dem alles erlaubt ist, mit den Schranken

der Gesellschaft ist ihr Grundthema! Dennoch ist diese Romantik dem Roman nicht günstig: die Litteratur in der Litteratur, die Kunst in der Kunst, das ist ein ästhetischer Zirkel, der zu sehr in sich selbst verläuft. Die Räuber, Piraten, Ritter und Geister, die noch in den Leihbibliotheken spuken, sind ebenfalls solche exzeptionelle Gestalten, an deren Stelle der höhere Roman das vornehme Gaunertum, die Schmuggler u. dgl. setzt. Vorteilhaft für die Romantik des Romans sind alle größeren Krisen der Gesellschaft, Revolutionen, Kriege, in denen die stagnierende Flut stereotyper Zustände aus ihrer trüben Ruhe emporgerüttelt wird. Hierher gehört seit der Odyssee der Zauber der Ferne, der Reiz des Unbekannten, Unentdeckten, der fernen Länder und Meere und ihrer Abenteuer, ein Zauber, den sich der See- und exotische Roman, ein Marryat, Sealsfield und Gerstäcker, zu Nutzen machen. Doch auch der Prosa unserer Kultur wird ein begabtes Talent ihre Poesie abgewinnen — wir erinnern nur an Dickens, Thackeray, Hackländer, Freytag u. a.

Wenn der Romandichter ausschließlich auf den Effekt ausgeht, welchen abenteuerliche Verwickelungen hervorrufen und diesem Streben nicht nur jede andere Tendenz, sondern oft auch die Logik der Thatsachen opfert, so entsteht der Sensationsroman, eine taube Blüte der epischen Kunst: er berechnet seine Wirkungen mehr auf die Nerven als auf den Geist, besonders auf den Durst nach ungewohnten Erregungen, welche dem Lesepublikum innewohnt. Es sind dies Auswüchse jener berechtigten Eigenart des Romans, ein gewisses Hangen und Bangen in schwebender Pein, eine Spannung auf den Ausgang hervorzurufen. Der Kriminalroman, der in Deutschland besonders von S. H. Temme und Aug. Ewald König gepflegt worden ist, bildet eine Unterart des Sensationsromans, indem seinen Inhalt verwickelte Prozesse mit dunklem, sich allmählich aufhellenden Hintergrunde bilden. In solchen Nacht- und Schauergeschichten, in denen Doppelgängerei, Bigamie, geheimnisvolle Mordthaten eine Hauptrolle spielen, haben die Engländer längst den Franzosen den Rang abgelaufen; wir brauchen nur an die Romane von William Wilkin Collins (besonders „The woman in white", seine am stärksten mit allen möglichen Sensationsingredienzien gewürzte Erzählung, und „Armandale"), Edmund Hodgson Yates („Laud at last") und Miß M. E. Braddon („Aurora Floyd", „Lady Audley's secret") zu erinnern, in denen, was Eugéne Sue, der ältere Alexandre Dumas, Soulié und andere Nachzügler der romantischen Schule in Frankreich geleistet haben, durch das Raffinement einer auf psychologische Martern bedachten Erfindung überboten worden ist.

Die Komposition des Romans muß, um diese Romantik unserer Zu-

stände auszubeuten und die epische Spannung unserer Zustände durchzuführen, bestimmte Gesetze der Technik beobachten. Der Anfang des Romans führt uns gleich in das bewegte Leben; wir orientieren uns über unbekannte Physiognomien und Verhältnisse, bis unser Interesse an ihnen lebendig, diese Lebendigkeit durch die Verschleierung einzelner Zustände und Charaktere gesteigert wird. Lange Beschreibungen von Gegenden, Verhältnissen, Charakteren sind besonders am Anfange des Romans von ertötender Wirkung. Die allmählich wachsende Klarheit soll mehr durch die Handlung, durch Gespräch und Brief, durch eine selbständige Entwickelung der Helden von innen heraus hervorgerufen werden, als durch die Beschreibung des Dichters. Der Anfang des Romans ist gewiß am glücklichsten entworfen, wo wir alsbald in irgend eine fesselnde Situation, einen Knotenpunkt der Handlung versetzt werden, dessen Fäden zugleich nach rückwärts und vorwärts weisen.

Die Mitte des Romans führt nun diese Fäden weiter zu immer neuen Knotenpunkten der Entwickelung. Das Drama hat nur eine Kollision; der Roman verträgt deren mehrere neben- und nacheinander. Hier wird die eine gelöst, dort eine andere neu angeknüpft. Doch das vollkommene Austönen derselben in der Mitte muß von dem Romandichter vermieden werden. Ganz neue Anfänge sind hier gefährlich! Es muß alles ineinandergreifen, mindestens an einem Punkte der Bewegung. Wir haben schon früher gesehn, daß der Epiker spannt, indem er an einer fesselnden Stelle der Handlung abbricht und den Leser mit einer künstlich erzeugten Unbefriedigung entläßt. Dies Geheimnis der Technik ist für den Romandichter wesentlich. Er wandert von einer der verschiedenen Gruppen seines Romans zur andern und wählt gerade den Moment, in welchem die eine in eine spannende, noch ungelöste Situation versetzt ist, um sie zu verlassen und zur andern fortzuschreiten. Die gleichsam verzauberte Gruppe steht noch lebendig vor unserer Phantasie, während wir weiter eilen: sie gemahnt uns wie eine alte Schuld des Dichters, auf deren Abzahlung wir gespannt sind. Je größer der Kredit ist, den der Romandichter für seine poetischen Schulden in Anspruch nehmen darf, desto größer ist seine Kunst. Jede Erfindung des Romans ist ein Wechsel, der erst am Schluß fällig ist.

Der Schluß des Romans selbst hat nicht jene logische Notwendigkeit und Bestimmtheit, wie der Schluß des Dramas. Im allgemeinen nimmt man an, daß der Schluß des Romans, wie der des Epos überhaupt, ein glücklicher sein müsse, indem das bestimmte Ziel, das dem Helden oder dem Dichter vorschwebt, nach mancherlei Verwickelungen und Irrungen

erreicht wird, daß der Schluß nach vielen Dissonanzen eine versöhnende Harmonie bringt. Doch ist das Gegenteil, ein tragischer Abschluß, keineswegs ausgeschlossen. Im breiten Verlaufe des Romans werden eine Menge von Fäden angeknüpft, tritt eine große Zahl Personen auf, über deren Schicksal uns der Abschluß nicht im Dunkeln lassen darf. Hier ist besonders eine übereilte Abfertigung zu vermeiden. Der Roman ist voll eingeläutet und muß auch voll austönen: dem Geschick jeder Persönlichkeit, die unser Interesse wachgerufen, muß ein unverkümmertes Recht zuteil werden. Für jene modernen Romane, deren Inhalt die innere, den Kreis der verschiedensten Verhältnisse durchlaufende Bildung des einzelnen ist, wie Goethes „Wilhelm Meister," Jean Pauls „Titan," Immermanns „Epigonen," Laubes „junges Europa," „Wandlungen" der Fanny Lewald, „Problematische Naturen," „In Reih und Glied" von Spielhagen u. a., ist ein Abschluß nicht leicht zu finden, da der Prozeß der Bildung ein bis zum Tode fortdauernder ist und nur willkürlich an dieser oder jener Stelle unterbrochen werden kann. Der Roman schließt daher in der Regel, wo die Romantik der Existenz aufhört und ihre Prosa anfängt; er läßt eine Beruhigung des hin- und hergehenden Strebens durch eine harmonische Ehe, die Wahl eines bestimmten Berufes u. dgl. eintreten. Dieser Schluß ist ohne schärfere dramatische Konsequenz; aber er genügt für den Roman, der ja nur ein Segment aus dem breiten Kreise des sozialen Lebens herausschneidet und nicht, wie das Drama, eine scharfe Kollision in entscheidender Weise zum Ziele führt. In den Romanen von Friedrich Spielhagen, die in ihrem Verlauf auch die innere Entwickelung des Helden darstellen, findet sich in der Regel ein gewaltsamer Schluß, wie der Tod auf den Barrikaden, Revolutionskämpfe, der Untergang der einzelnen in einer Massentragödie oder durch elementarische Naturgewalten wie in „Sturmflut."

Dies Verlaufen in die Prosa des Lebens läßt die Grenzen des Romans nicht so scharf hervortreten, daß er als ideales Kunstwerk auf sich selbst ruhen könnte. Sein Zusammenhang mit äußerlichen Interessen, die für eine poetische Verklärung nicht durchsichtig genug sind, tritt auch in seinem Verlauf hervor; seine Form hat nicht genügende künstlerische Begrenzung, um das Hereinbrechen einer überflutenden Prosa zu verhindern. Besonders nach zwei Seiten hin wird die reine Linie der Schönheit leicht überschritten: das unästhetisch sinnliche, materiell prickelnde, und das tendenziös didaktische Element trüben die künstlerische Reinheit des Romans und machen seine bequeme und geduldige Form zu einem Gefäß für die verschiedenartigsten Zwecke, welche außerhalb der selbstgenugsamen Harmonie

des Schönen liegen. Die Effekthascherei durch grelle Situationen und eine gewaltthätige Spannung, wie sie in den alten Ritter- und Räuberromanen und in vielen neufranzösischen Sozialromanen herrscht, zerstört die reine Wirkung des Schönen, indem sie mehr die Nerven als den Geist in Erregung zu bringen sucht. Hierher gehört auch das erotische Element, das schon den hellenischen Anfängen des Romans in starker Dosis beigemischt war. Der Roman gewährt bereitwillig den Raum zu einer behaglichen und breiten Ausmalung des sinnlich Üppigen, der erotischen Situation. Seit dem Priapeischen Roman des Petronius bis zum „Ritter Faublas" von Louvet, bis zu Schlegels „Lucinde," der schönheitstrunkenen Orgiastik von Heinse, den harmlosen Nuditäten in Gutzkows „Wally," den sinnlichen oft cynischen Diableries von Paul de Kock, den krassen Lebensbildern des jüngeren Dumas und Feydaus, Flauberts üppig-gräßlichen Geschichtsbildern bis zu Sacher-Masochs kecken Studien über geschlechtliche Probleme ist der sinnliche Reiz und die sinnliche Spannung ein wesentliches Ferment der Romanlitteratur geblieben. Wieland in seinen hellenisierenden, die George Sand in ihren geistvollen und klassisch schönen Sozialromanen haben sich von diesen sinnlich üppigen Auswüchsen nicht freigehalten, zu denen die Form des Romans selbst durch ihre gewährenlassende Breite herausfordert.

Die Frage über die Berechtigung sinnlicher Schilderungen im Romane ist in neuester Zeit, wegen mehrfacher Versuche der Staatsanwaltschaft, die Werke auch namhafter deutscher Autoren wegen Unsittlichkeit durch das Gericht verurteilen zu lassen, mehr in den Vordergrund getreten. Der Roman soll uns ganze, volle Menschen schildern, das Leben nach allen seinen Beziehungen: es wäre eine thörichte Prüderie, gerade sein eigentliches Thema, die Liebe, auf die einzige Variante der schwärmerisch unsinnlichen beschränken zu wollen, welche sich für die romanhafte Darstellung als besonders steril erweisen muß; denn der Roman drängt nach Anschaulichkeit, und das Weben der selbstgenügsamen Empfindung kann in ihm nie ausschließlich den Ton angeben. Soll der Dichter hinter dem Maler und Bildhauer zurückstehen und es ihm versagt sein, das Kolorit und die Plastik schöner Formen zu schildern? Soll er niemals dem innigen Verschmelzen der Seelen und Leiber einen Dithyrambus weihen können, wie ihn selbst Schleiermacher in seinen „Briefen über Schlegels Lucinde" angestimmt hat? Ja, es zeigen die Muster aller Zeiten, daß die Erfindung des Romans ganz verarmen würde, wenn sie sich nur auf dem Gebiete hausbackener Moral bewegen dürfte, wenn die Schranke des Familienglücks am häuslichen Herde auch ihre Schranke wäre, wenn für ihn die Ehen

unantastbar bleiben müßten und alle außerehelichen Verhältnisse eine nicht zu schildernde Freibeuterei der Leidenschaft wären. Wo bliebe Boccaccio, der größte Novellist Italiens, mit allen seinen Nachfolgern, wenn nicht das verbotene Liebesabenteuer, der Ehebruch in den verschiedensten Beleuchtungen von der feinkomischen bis zur hochtragischen, in der Novelle wie in Romanen berechtigt wäre? Und auf welchen Scheiterhaufen müßte man Goethes „Wilhelm Meister" mit seinen Marianen und Philinen und seine „Wahlverwandtschaften" werfen, wenn das unerlaubte Verhältnis und die eheliche Untreue aus den Schilderungen des Romans verbannt werden sollte? Und ob diese Schilderungen selbst mehr oder weniger farbenreich und glühend sind, das ist ebenfalls kein Unterschied, welcher die moralische Würdigung herausfordert; das liegt nur in der verschiedenartigen Begabung der Autoren, in ihrer Darstellungsweise, die leidenschaftlich bewegt oder diskret und apathisch, plastisch anschaulich oder gestaltlos verschwimmend ist, und es ist ohne Frage ein ästhetischer Vorzug, was am leichtesten als sittlicher Makel der Familiencensur anstößig erscheinen könnte. Eine Feuerversicherung gegen poetische Brandstiftung kann die Romandichtung nicht gewähren: derartige Schilder fehlen oft den dichterischen Palästen und finden sich angebracht an den Hütten des banausischen Handwerks, wo der Unterhaltungsstoff für die reifere Jugend geschmiedet wird.

Allerdings gibt es indes eine Unsittlichkeit, welche auch aus dem Roman verbannt sein muß: hier hat die Ästhetik des Häßlichen ihre feinen Grenzlinien zu ziehen. Es gibt einen Cancan der pandemischen Muse, welche mit ihren Fußspitzen auch den Staub und den Schmutz dem Publikum ins Gesicht schleudert: das Gemeine, das Priapeische muß aus dem Roman verbannt sein. Die cynische Zote ist eine unter Umständen zulässige Dissonanz; wir finden sie bei Shakespeare oft genug und ebenso in Goethes „Faust"; es ist gleichsam der Funken, den der Teufelsfuß stiebt; aber die cynische Schilderung, die sich in das körperliche Detail des geschlechtlichen Lebens verliert, ist unbedingt verwerflich. Hier hört auch das Recht des Humors auf. In seinen „Braunen Märchen" hat Freiherr von Sternberg oft genug hiergegen gesündigt.

Dann ist ein Roman zu verwerfen, dem die Erregung der Sinnlichkeit einziger Zweck ist, mag dieser Zweck nun eingestanden sein oder nicht. Emile Zola spielt sich als Physiologe der Gesellschaft auf, als Vorkämpfer des mit dem Seziermesser ausgerüsteten Naturalismus; er gibt vor, die Korruption der Gesellschaft zu geißeln. Gleichwohl ist sein Roman „Nana" von Hause aus nur auf den Skandal berechnet, der ihm ja auch einen so großen Erfolg gesichert hat. Lebenswahrheit à tout prix als

höchstes Gesetz der Kunst, je krasser, desto künstlerischer: das ist ein unhaltbares Prinzip, das zur notwendigen Folge die ausgiebige Schilderung des Gemeinen und unästhetisch Häßlichen hat. Die Nudität, splitter- und fasernackt, nicht mit den Augen eines Tizian, sondern mit denen eines Vivisektors betrachtet und so geschildert, daß sie das beifällige Kopfnicken eines Satyrs erregen muß, hat jeden ästhetischen Zauber verloren. Sie steht im Mittelpunkte des Zolaschen Romans; doch das ist noch nicht das Schlimmste. Schlimm ist das liebevolle Verweilen beim Schmutze, der aus allen Winkeln des Lebens und der Bühne zusammengefegt wird; es ist die Vorliebe für das Anwidernde und die detaillierte Schilderung desselben; es ist die Gemeinheit der Gesinnung, die sich durch den ganzen Roman hinzieht; es sind die Liebesszenen Nanas mit Knaben und Greisen, die in so unerquicklicher Breite dargestellt werden.

Gerade Zolas „Nana“ bietet uns auch Beispiele für einen andern Verstoß, den der Roman gegen sein Sittlichkeitsgesetz, das ästhetische nämlich, begehen kann; wir meinen die problematischen, die unnatürlichen Geschlechtsverhältnisse, die nicht nur Zola gelegentlich, sondern auch Belot in seinem Roman: „Mademoiselle Giraud, ma femme“ geschildert hat. Hier würde man vergeblich irgend eine anstößige Szene suchen; es ist alles feinste Filigranarbeit; und doch ist das Grundverhältnis, über welches so durchsichtige Schleier geworfen werden, höchst anstößig und verletzend. Der Romandichter hat ja das Recht, auch die Verirrungen der Leidenschaft zu schildern; aber wo sie gegen die Natur gehen, werden sie widerwärtig. Überhaupt ist alles Anomale nur für Feinschmecker, für deren haut-goût der Romandichter nicht seine Werke schafft. Das Widerwärtige ist unsittlich, weil es unästhetisch ist. Die weibliche Prostitution, das Lieblingsthema der neueren französischen Romane und auch auf dem Theater heimisch, wie „die Cameliendame“ beweist, streift oft die Grenze, wo die Grazien reißaus nehmen; besonders muß die Vereinigung von Liederlichkeit und Schwindsucht, von Bordell und Spital Ekel erregen. Weit schlimmer aber ist die Darstellung einer Anomalie auf diesem Gebiete, der männlichen Prostitution, wie sie ein deutscher Romanschriftsteller, Emerentius Scävola, in seiner Novelle „Adolar der Weiberverächter“ gewagt hat; der blinde Held ist eine Zeit lang in den Händen eines Agenten, der mit ihm Geschäfte macht, wie mit andern, indem er ihn vornehmen Frauen zuführt.

Niemand hat das Recht aus dem Roman gesunde Sinnlichkeit, wilde Leidenschaft, die rückhaltlose Schilderung der Frauenschönheit zu verbannen; wohl aber ist die ausschließliche Spekulation auf sinnliche Erregung, die

Schilderung des Gemeinen, Widerwärtigen, Priapeischen und die Raffiniertheit, welche durch das Unnatürliche reizen und kitzeln will, als unästhetisch zu verwerfen.

Indem sich Zola, der Hauptvertreter des neuen Naturalismus in Frankreich, gegen die berechtigten Angriffe auf die Zügellosigkeit und Geschmacklosigkeit vieler seiner Schilderungen wehrte, geriet er auf seine Theorie des roman experimental, in welcher er die bisherige Bezeichnung roman überhaupt verwirft, vom Fabulieren, vom Phantasieren, wie von jeder freien Erfindung nichts wissen, den Roman zur Studie, zur Kritik, zum Protokoll der Wirklichkeit machen will. Von diesem Standpunkte aus verteidigt Zola die literature obscène und spricht von den reizenden Werken aller Zeiten, welche ihr angehören. Er rechnet sich zu den Schriftstellern, welche keinen Augenblick darnach fragen, ob die Frauen erröten oder nicht, zu jenen echten Künstlern, den Schriftstellern „von Rasse,“ welche „la passion de la vérité“ besitzen: „Sie arbeiten mit dem Blick auf ein menschliches Ziel, welches hoch über den Moden und Streitigkeiten der Fabrikanten steht. Sie schreiben nicht für eine Klasse, sie haben den Ehrgeiz, für die Jahrhunderte zu schreiben. Die Konvenienzen, die durch die Erziehung geschaffenen Gefühle, das Wohl der jungen Mädchen und der Frauen ohne festen Halt, die Vorschriften der Polizei und die patentierte Moral der guten Geister verschwindet dabei und zählt nicht mit. Sie gehen direkt auf die Wahrheit los, auf das Meisterwerk, trotz allem, über alles hinweg, ohne sich um den Skandal zu kümmern, den ihre Verwegenheit erregt. Die Thoren, welche sie der Berechnung anklagen, merken nicht, daß sie nur für ihr Genie und ihren Ruhm leben.“ Zola wehrt sich gegen die Anklage, auf die Obscönität zu spekulieren: wer kann ihn aber davon freisprechen? Mit bloßer „Wahrheitsliebe“ lassen sich z. B. in „La curée“ die üppigen Treibhausszenen der Liebe zwischen René und Maximin nicht entschuldigen, ebensowenig wie die seitenlangen Nuditäten der „Nana.“ Das ist das auf den Skandal ausgehende raffinierte Behagen. Rosenkranz würde diese Schilderungen der Rubrik des „Brutalen“ einordnen: „Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinierter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie — und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Übereilung durch den Affekt dann um so mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten, freien Willens erscheint.“

Daß im übrigen die Parallele zwischen dem physiologischen oder chemischen Experiment und demjenigen des Romandichters eine schiefe ist, geht schon daraus hervor, daß jenes eine an die Natur gestellte Frage ist,

deren Beantwortung in einer neuen Thatsache besteht. Wenn ich aber einen Charakter, den ich dem Leben entnommen habe, in eine Reihe selbsterfundener Verwickelungen versetze, so ist dies durchaus kein wissenschaftliches Experiment mehr, welches ein sicheres Facit ergibt, sondern es wird auf die Logik des Romandichters ankommen, also auf eine ganz subjektive Eigenschaft, ob die Folge der Begebenheiten sich nach dem Gesetz einer Notwendigkeit vollzieht. Das Gefühl dieser Unsicherheit wandelt auch den ästhetischen Gesetzgeber an; er hofft also, daß der Fortschritt der Wissenschaft allmählich die Unsicherheit der experimentierenden Romandichtung aufheben und ganz das Dunkel lichten werde, in dem dieselbe noch vielfach umhertappt. Dies ist sein Grundirrtum. Gewiß kommt jeder wissenschaftliche Fortschritt, auch derjenige der Physiologie, der Menschenkunde zugute, welche für die Romandichtung die Grundlage ist, und wenn die Psychologie durch die Physiologie vielfach ergänzt oder ersetzt wird, so kann die Romandichtung auch davon nur Nutzen ziehen; doch wenn wir aufs genaueste wüßten, wie jede Leidenschaft mit den menschlichen Organen zusammenhängt und welche Funktionen sie im Wesen des Menschen versieht: so würde die Romandichtung nicht einen Schritt weiter kommen, wo es sich um die Schöpfung eines individuellen Charakters handelt. Nicht aus der Analyse heraus schafft der Dichter, sondern aus der Intuition. Für die Forschung wird stets ein unauflöslicher Rest bleiben: sie kann das allgemeine Gesetz, sie kann die Gattung und Spezies ergründen, aber die individuelle Eigenart geht in keiner wissenschaftlichen Formel auf. Dafür gibt es nur einen Schlüssel: das dichterische Genie. Wenn die Retorte der exakten Forschung in das dichterische Laboratorium gebracht wird, so wird sie nur einen Homunculus erzeugen.

Aus diesem Grundirrtum, der aus der Verwechselung der wissenschaftlichen Untersuchung und des dichterischen Schaffens hervorgeht und für das letztere die Methode der erstern in Anspruch nimmt, entspringen nun alle übrigen. Die Natur mit Haut und Haar ist das Objekt der Physiologie und des neuen Romans. Claude Bernard sagt: „Man wird niemals zu wahrhaft fruchtbaren und klaren allgemeinen Wahrheiten über die Phänomene des Lebens gelangen, wenn man nicht selbst in dem Hospital, dem Amphitheater und dem Laboratorium experimentiert hat oder thätig gewesen ist in diesem stinkenden oder zuckenden Reich des Lebens (terrain fétide ou palpitant de la vie). Wollte ich durch einen Vergleich mein Gefühl von der Wissenschaft des Lebens ausdrücken, so würde ich sagen, es ist ein herrlicher, von Licht strahlender Salon, in dem man nur durch eine große und widerwärtige Küche gelangen kann.“ Und mit diesem entscheidenden

Argument glaubt Zola „die oft grausame Arbeit, die oft abschreckenden Gemälde“ seiner Romandichtung entschuldigen zu können. Als wenn wir den ganzen Schmutz dieser Küche und ihrer Zubereitungen in einem Dichtwerk mit in den Kauf nehmen müßten! Die Wissenschaft muß hindurch; die Poesie niemals; die schmutzige und befleckende Analyse gehört nicht in ihr Bereich. Das non plus ultra weniger unsittlicher, als geradezu schmutziger und durch ihren Schmutz widerwärtiger Schilderungen hat Zola in seinem neuesten Roman Pot Bouille erreicht.

Auf der andern Seite gibt es kaum eine religiöse, philosophische, politische, pädagogische, soziale Tendenz, welche nicht in neuester Zeit versucht hätte, im Gewand des Romans größere Beliebtheit und Verbreitung zu gewinnen. Wenn der Roman eine bestimmte Idee durchzuführen sucht, so ist er dabei wie jedes Kunstwerk in seinem guten Rechte! Einige Romane der George Sand zeigen die Harmonie von Form und Inhalt, die ungetrübte künstlerische Meisterschaft, auch wo sie in einem Lebensbilde einen bestimmten reformatorischen Gedanken darstellen, der mit überzeugender Notwendigkeit aus dem konsequent gehaltenen Kunstwerk hervorgeht! Wenn dagegen die Tendenz, wie z. B. in dem Roman: „Eritis sicut Deus“ sich mit all ihrer Absichtlichkeit in den Vordergrund drängt, wenn der Roman in Pasquille und Abhandlungen zerfällt, zu einem Parteiprogramm oder einer ausgeschmückten Biographie wird, dann zeigt sich die bedenkliche Nachbarschaft der Romanform und der didaktischen und polemischen Prosa, von der sie nur durch eine leichtangelehnte Thür getrennt ist. Denn da dem Roman auch die rhythmische Getragenheit fehlt, so ist seine Prosa von derjenigen der Rhetorik und Geschichtsschreibung, ja vom Stil der Zeitung und des Feuilletons nur durch jene Grenzen geschieden, welche das Talent des Romanschriftstellers selbst zu ziehn vermag. Diese Prosa kann markig und charakteristisch, fein und zierlich, plastisch klar, pathetisch, humoristisch sein — sie kann aber auch traditionell und stereotyp werden und in Phrasenhaftigkeit und Verwaschenheit des erzählenden Stiles ausarten. Unsere Klassiker, Goethe, Wieland, Schiller im „Geisterseher“ haben dem Romanstil ein bestimmtes künstlerisches Gepräge gegeben, welche besonders in Goethes Romanen dem epischen Ideal entspricht. Jean Paul zersetzte seinen Prosastil durch die seltsamsten Reagentien des Humors, so daß der Strom desselben selten ein klares Bette gewann. Wo Ludwig Tieck seinen Phantasus zu bändigen vermochte, da war sein Stil von jener ironischen Behaglichkeit, die in echt epischer Weise wirkte. Dagegen war der Stil Arnims chronikenhaft geziert, der Brentanos phantastisch wild, der des Novalis von visionärer

Erhabenheit! Die jungdeutsche Epoche wollte die Reform der Litteratur durch eine Reform der deutschen Prosa ausführen, in welche sie alle poetischen Formen aufzulösen suchte. Seit Heine und Börne wurde die „geistvolle Prosa" die Losung des Tages — und in der That gewann der prosaische Stil unter den Händen der jungdeutschen Autoren Glanz, Schärfe, Beweglichkeit und Reichtum. Die französischen Muster gaben hierin den Ton an; aber die Lyrik und Dramatik in Prosa konnte sich in Deutschland nicht behaupten; es war nur eine neue Art zuchtloser Romantik. Dagegen ist die jungdeutsche Reform für die deutsche Romanprosa von günstigem Einfluß gewesen; gerade der moderne Schliff, die geistsprühende Beweglichkeit der Form, die alle Elemente der Zeit in sich aufzunehmen vermag, ist dem Roman förderlich, der doch im Wesentlichen ein Zeitgemälde ist! Wenn Walter Scott, Bulwer, Dickens und Thackeray in England, die Staël und George Sand, Viktor Hugo, Alfred du Vigny, Nodier, Balzac, Eugène Sue, Paul de Kock, Alphonse Karr, Daudet in Frankreich sowohl die Höhenpunkte, als auch die prismatische Vielfarbigkeit des Romanstiles vertreten; so brauchen wir nur an Gutzkow, Spielhagen, Freytag, Laube, Auerbach, Sternberg, Stifter, König, Hackländer, Schücking, Wilibald Alexis, Höfer, Fanny Lewald, Meißner, Gustav vom See, Frenzel u. a. zu erinnern, um die vielseitige Ausbildung der neuen deutschen Romanprosa in das günstigste Licht zu stellen. Den epischen Ton, der sich für größere Schöpfungen eignet, scheinen uns besonders Gutzkow in den „Rittern vom Geiste" und Spielhagen in der „Sturmflut" getroffen zu haben.

Der Inhalt des Romans ist der Inhalt unseres sozialen Lebens und in keine bestimmten Rubriken zu fassen. Dennoch gibt er zunächst das Prinzip der Haupteinteilung des modernen Romans her, indem dieser entweder historisch ist und seinen Stoff aus der Geschichte entlehnt, oder Zeitroman, welcher aus unserer Kulturepoche, aus der Gegenwart freierfundene Stoffe schöpft.

1. Der historische Roman.

Der historische Roman ist die Darstellung einer der Geschichte entlehnten Begebenheit in selbsterfundener Ausführung und in einem umfangreichen, die geschichtliche Epoche nach allen Seiten hin spiegelnden Gemälde. Auch können der Held und die Hauptbegebenheit des Romans vom Dichter selbständig erfunden und nur der Hintergrund von der Geschichte gegeben sein. Da indes dem historischen Roman, der sich der prosaischen Form bedient und seinem Wesen nach bis ins einzelne malt,

die Mittel fehlen, in der Darstellung der großen Persönlichkeiten und Ereignisse die Geschichtsschreibung zu übertreffen oder auch nur zu erreichen: so muß ausdrücklich betont werden, daß seine Domäne nicht die Weltgeschichte ist, sondern die Spezialgeschichte, und daß er es dem Epos, das eines idealen Schwunges fähig ist, und der Tragödie, welche die Höhenpunkte des innern Lebens in dichterischem Fluge streift, überlassen muß, die großen bekannten Helden und Katastrophen der Geschichte zum Gegenstande zu wählen. Die Tragödie hat sogar das Recht, die Geschichte bis zu einem gewissen Grade von innen heraus umzudichten, da sie energische ideale Hebel ansetzt, und der Pragmatismus der geschichtlichen That zuletzt doch mit jenen innersten Mysterien des Charakters zusammenhängt, zu deren Entzifferung der Dichter eher den Schlüssel hat, als der Historiker. Der Roman aber geht von außen an seinen Stoff heran; er stellt ihn in einer Breite der Beziehung dar, deren wesentliche Voraussetzung die historische Treue ist. Da er sich ganz auf gleichem Boden mit der Geschichtsschreibung bewegt, gleicher Entwickelungen und Vermittelungen bedarf: so ist er durch ihre feststehenden Daten bei allen Begebenheiten, die sich auf der Höhe der Weltgeschichte bewegen, beschränkt. Historische Romane, welche diese ihre Schranke nicht beachten, werden daher zu Zwitterbildungen der Geschichtsschreibung und Romandichtung, in denen abwechselnd die Geschichte und die Dichtung die Arabesken des Bildes bilden. Da erhalten wir äußerlich ausgeschmückte Biographien von Mirabeau, auseinandergefaserte Memoiren, wie den riesigen Cyklus, in welchem Luise Mühlbach die Geschichte der letzten hundert Jahre in ihren Friedrichs- und Napoleonsepen zu bewältigen sucht u. s. f. Der Schöpfer des historischen Romans, Walter Scott, ist zwar in einzelnen Werken mit diesem mißlichen Beispiele vorangegangen; aber in seinen Hauptromanen, wie z. B. „Waverley" und „Quentin Durward," hat er nicht einen Fergus Mac Ivor und Ludwig XI. zum Helden, nicht die pragmatische Entwickelung des schottischen Rebellenkampfes und des französisch-burgundischen Krieges zum Mittelpunkte des Romans gemacht, sondern abenteuerliche Schicksale selbstgeschaffener Helden freierfunden, in welche dann jene historischen Persönlichkeiten miteingreifen. Der historische Roman soll uns das Kulturgemälde einer vergangenen Epoche entrollen und uns am Geschicke seiner Helden zeigen, wie das menschliche Handeln und Empfinden durch die Bedingungen dieser Kultur bestimmt wird. Freilich liegt hier die Gefahr nahe, im Ausmalen des Kulturbildes in eine antiquarische Genauigkeit zu verfallen und das beschreibende Element in ungehöriger Breite auszubilden: eine Gefahr, die Walter Scott selbst

um so weniger vermieden hat, als ihn gerade seine Vorliebe für antiquarische Studien, für die Denkmäler und Reminiszenzen Schottlands dazu trieb, das erzählende Gedicht, weil es ihm nicht Raum genug bot für die ausführliche Darstellung der geschichtlichen Altertümer seines Vaterlandes, mit dem bequemeren Roman zu vertauschen. Die bis auf den Stil sich erstreckende chronikenhafte Treue in altertümelnder Darstellung geistig bedeutungsloser Epochen macht die Romane manieriert und ungenießbar, wie am schlagendsten Adalbert Stifters „Witiko" und neuerdings Gustav Freytags „Ingo und Ingraban" und andere Erzählungen der „Ahnen" beweisen. Der archäologische Roman, wie Flauberts „Salambo," die „egyptische Prinzessin" von Georg Ebers u. a. kann indes durch die Eigentümlichkeit eines fremdartigen Kolorits fesseln. Das patriotische Interesse kann diesem Roman für einen engeren Kreis einen erhöhten Reiz geben, wie ihn z. B. die brandenburgischen Romane von Willibald Alexis für Preußen haben; oder die geschichtliche Epoche, welche der Romanschriftsteller darstellt, liegt der Gegenwart näher, ist ihr geistig verwandt und nimmt dadurch eine größere Teilnahme in Anspruch, wie z. B. in der „hohen Braut" und den „Klubbisten von Mainz" von Heinrich König. Niemals darf indes die Absicht des Autors, ein Kulturgemälde zu entrollen, aufdringlich in den Vordergrund treten, sondern das Bild der ganzen Epoche muß sich ungezwungen aus den Ereignissen selbst ergeben, deren bunter und spannender Wechsel die Phantasie, nach dem alten Grundrechte des Romans beschäftigt.

Walter Scott ist der Schöpfer und Meister des historischen Romans. Frühere ähnliche Dichtungen, wie z. B. in Deutschland: Lohensteins „Arminius und Thusnelda," schlugen eine ganz andere Richtung ein. Die Fehler und Vorzüge Walter Scotts sind für den historischen Roman maßgebend geblieben, nur daß die geringere Begabung seiner Nachahmer, z. B. eines James, noch mehr die nüchterne Prosa der historischen Staatsaktionen hervorkehrte. Für untergeordnete Geister war die Walter Scottsche Form willkommen, um den Spektakel der Ritter- und Räuberromane, an die schon „Ivanhoe" und „Robin der Rote" erinnern, die wilde Romantik der Walpoleschen und Redcliffeschen Schauerromane mit dem Schein einer neuen Berechtigung wieder aufleben zu lassen. Geistreiche Schriftsteller dagegen, wie Bulwer im „Rienzi" und zum Teil in „der letzte der Barone", einem Werke, das auf der andern Seite wieder ein ausgezeichnetes Kulturgemälde ist, verfielen in ein mehr dramatisches Pathos, indem sie große weltgeschichtliche Kollisionen ausmalten. Viktor Hugo ließ in „Notre Dame" seiner Vorliebe für

mittelalterliche Kunst in einer sonst mit narkotischem Effekt gewürzten Erzählung die Zügel schießen. Gleichbedeutend steht Alfred de Vigny da in seinem „Cinq-Mars," während Alexandre Dumas bereits die Verflachung des historischen Romans in eine stoffartig wirkende, drastisch pikante Memoirenfolge bezeichnet. Von deutschen historischen Romanschriftstellern hat besonders Rehfues in „Scipio Cikala" den epischen Ton in einer oft meisterhaften Darstellungsweise getroffen, während Spindler sich durch eine erfindungsreiche Phantasie auszeichnet. Außerdem sind Wilibald Alexis, Heinrich Laube, Gustav Kühne und vor allen Heinrich König in seinem dem Sozialroman der Gegenwart nahestehenden historischen Romane zu erwähnen. Neuerdings hat sich auch Karl Gutzkow in „Hohenschwangau" diesen Autoren angeschlossen.

2. Der Zeitroman.

Der Zeitroman verlegt die Begebenheiten, die er um einen Mittelpunkt des Gedankens oder um die Persönlichkeit eines Helden gruppiert, in unsere Zeit und schafft, indem er das Leben der Gegenwart nach allen Richtungen hin erfaßt, zugleich für die Zukunft. Seine Berechtigung ist eine ungleich höhere, als die des historischen Romans! Sein Inhalt ist frei erfunden, seine umfassende epische Form auf diesem Gebiete vollgültig, weil sie die Mannigfaltigkeit geistiger Strömungen und die unerschöpfliche Fülle des realen Lebens bequem und behaglich in sich aufnimmt. Wir dürfen von ihm nicht nur anschauliche Objektivität in Darstellung der Außenwelt verlangen, sondern auch geistigen Reichtum, psychologische Feinheit, Anatomie des Herzens und der Leidenschaft! Er darf ebenso tief nach innen, wie breit nach außen gehn und muß die Längen seiner Form dazu benutzen, das innere Leben bis in seine geheimsten Abgründe zu verfolgen. Wenn der Dramatiker ein durchgreifendes Motiv wählt, da darf der Romanschreiber jene ganze Kette verschlungener Motive entwickeln, aus denen das Handeln zuletzt in seiner Bestimmtheit hervorgeht, alle Vorstellungen, welche die Schwelle der Seele übersteigen, sich kreuzen, mit einander kämpfen, bis die einen über die andern den Sieg davontragen. Ebenso muß der moderne Romanschriftsteller alle objektiven Lebensverhältnisse kennen; er muß Arzt, Kriminalist, Publizist, Ökonom zugleich sein und mit dem Organismus des menschlichen Leibes ebenso Bescheid wissen, wie mit dem Mechanismus der Staatsmaschine. Zu einem umfassenden Kulturgemälde der Zeit hat Eugène Sue in seinem: „Juif errant," der mit seinen „Mysterien" keineswegs in eine Linie zu stellen ist, zuerst den Anlauf genommen; er hat um einen geschickt erfundenen Mittelpunkt

eine Fülle von Persönlichkeiten und Handlungen gruppiert, in denen sich wesentliche Richtungen des Jahrhunderts spiegeln. Alle diese Typen, der Napoleonische Veteran, der Jesuit, der Fabrikarbeiter, die Grisette, die vornehme Dame, sind indes französisch; der Jesuitismus steht als Hauptagens im Vordergrund! Es handelt sich im ganzen um praktische Interessen, um die Macht des Geldes, um jene riesige Erbschaft, deren Millionen so feenhaft wirken, wie die Millionen des Monte-Christo. Eine nie verlegene, zauberisch reiche Phantasie überbietet sich in Erfindungen, die oft grell und wüst sind, oft an der äußersten Grenze des Wahrscheinlichen stehn, aber mit der Magie der arabischen Märchen fesseln. Ein ähnliches umfassendes Kulturgemälde des Jahrhunderts hat Karl Gutzkow in seinen „Rittern vom Geiste“ geliefert, nur daß hier der Mittelpunkt kein Hort von Millionen ist, sondern der Bund der Ritter vom Geiste, kein materialistisches, ein idealistisches Zentrum, und daß, dem Grundgedanken angemessen, hier sich die ganze Fülle geistiger Richtungen auf allen Gebieten des Staats, der Religion, der Gesellschaft entbindet und bekämpft: ein schlagendes Bild vom Unterschiede des französischen und deutschen Geistes! Ein ähnliches Gemälde des Katholizismus, seiner äußern Erscheinung, seiner innern Wesenheit, aller ihn verklärenden und zersetzenden Richtungen bietet Gutzkows „Zauberer von Rom.“ Zwischen dem geschichtlichen und Zeitroman in der Mitte steht der zeitgeschichtliche, über dessen Bedeutung die Ansichten der Ästhetiker auseinandergehen mögen: sie werden indes alle zugeben müssen, daß mit der Verwerfung desselben ein großer Kreis interessanter Stoffe von der romanhaften Behandlung ausgeschlossen ist. Jedenfalls sind seine Helden Blut von unserm Blut und alle sind heimisch in ihrer Gedanken- und Empfindungswelt. Bei dem weiter in die Geschichte zurückgreifenden Roman geht es selten ab ohne Verfälschung des Zeitkostüms im Denken und Empfinden, denn jeder Dichter ist das Kind seiner Zeit und diese wird immer unwillkürlich abfärben, welches verschollene Jahrhundert oder Jahrtausend er auch erfassen mag.

Ohne Frage ist das Problem, das der zeitgeschichtliche Roman zu lösen hat, ein besonders schwieriges; das Problem der Aktualität, des naheliegenden Interesses an einem mehr oder weniger der Zeitgeschichte angehörigen Stoff. Hier liegt die Gefahr bloß stoffartiger Wirkungen vor, denen das ästhetische Gewissen keine Sanktion erteilen kann. Wie sehr jenes Interesse selbst beim Publikum ins Gewicht fällt, das beweist der große Erfolg, den seinerzeit die Romane von John Retcliffe und neuerdings diejenigen von Gregor Samarow davontrugen. Was den buchhändlerischen Absatz betrifft, konnte sich John Retcliffe, der Postsekretär Goedsche, mit Ebers und Freytag in eine Linie stellen; „Sebastopol,“ „Nena Sahib,“ „Villafranca“ gingen in 70—100000 kaufende Hände, freilich auf dem wenig vornehmen Wege der Kolportage.

Retcliffe und Samarow haben jenes Problem in der einfachsten Weise gelöst: sie nahmen die öffentlichen Charaktere der Zeit, mochten sie nun tot oder noch am Leben sein, ohne weiteres mit ihrem vollen Namen und ohne jede Maske in ihrem Roman auf, suchten sie in ihren Kabineten, bei ihren Privatunterhaltungen auf, legten ihnen Worte und Gedanken in den Mund, die sie vielleicht ausgesprochen haben konnten, die aber möglicherweise nur der Feder des Romanschreibers entflossen, und setzten sich damit, was für einen Poeten immerhin bedenklich ist, der Gefahr eines Widerspruchs aus, da die Lebenden sich doch nicht als Phantasiegestalten brauchten behandeln zu lassen.

Die Sache wird dadurch nicht viel anders, wenn der Dichter den Namen verschweigt, im übrigen aber die Person so kenntlich zeichnet, daß ihre Identität nicht in Frage kommen kann. So verhält es sich z. B. mit der kleinen Excellenz, in Spielhagens „Sturmflut,“ welche doch nur ein photographisches Bild von Windthorst ist.

D'Israeli hat in seinen Romanen meistens einen gänzlich verschiedenen Weg eingeschlagen, besonders aber in „Endymion“; er führt uns gleichsam auf den Maskenball der hohen Politik und es schlägt keine Mitternachtsstunde, in welcher sich seine Helden demaskieren; aber auch in bezug auf ihre Abenteuer wechselt Wahrheit und Dichtung in einer Weise, welche doch unzulässig erscheinen muß gegenüber Thatsachen, die im hellsten Tageslicht der neuen Geschichte stehen. Er hat ein neues Genre erfunden, das einen eklatanten Widerspruch in sich selbst trägt: das Zeitungsmärchen; er hat Thatsachen, die man in den letzten Jahrgängen aller europäischen Zeitungen verzeichnet findet, phantastisch aufgeputzt und in eine märchenhafte Beleuchtung gerückt. Schon in „Vivian Grey“ spielten deutsche Großherzoginnen und Diplomaten mit und zwar ebenfalls in einer maskenartigen Vermummung; dagegen nannte D'Israeli in seinem vorletzten Roman „Lothair“ die Dinge bei ihrem rechten Namen; er gab ein Bild des Treffens von Mentana, indem er dies geschichtliche Ereignis rundweg so bezeichnete, wie es in der Chronik der Zeitgeschichte steht, und auch Garibaldi, den er freilich nicht näher porträtiert, durfte ohne jede Maske als Leiter einer Bewegung auftreten, welche für den Fortgang der Romanhandlung von Wichtigkeit ist.

Wie anders das Versteckspiel in „Endymion“! Die englischen Kabinets-

minister führen falsche Namen; man weiß nicht, sind die rechten gemeint oder hat der Autor ihnen poetische Figuren untergeschoben. Die Kontrole ist zur Hand; ja D'Israeli selbst erläutert sie durch seine genauen Jahreszahlen. Die Chronologie und das Märchen — wie paßt das zusammen?

Am märchenhaftesten erscheint Prinz Florestan; schon der Name erinnert an die Prinzen der Scheherezade oder an die Novellenprinzen, aus denen die altbritischen Dramatiker ihre Helden machten. Prinz Florestan ist der Sohn der Agrippina: er verweilt später als geheimer Verschwörer in England; es ist keine Frage, wir haben es mit Ludwig Napoleon, dem Sohne der Hortense, zu thun, und wie wir gleich hinzufügen wollen, D'Israeli schildert ihn als einen höchst sympathischen, etwas verschlossenen, aber sanften und gutmütigen Charakter.

Der in England sich aufhaltende Prätendent erobert sich schließlich seine Krone, aber nun wieder in ganz unhistorischer Weise, etwa wie wenn er bei seinem boulogner Abenteuer Erfolg gehabt hätte. Das Land wird auf einmal in den Süden verlegt. Von einem Kaiser ist nicht die Rede, nur von einem Könige, und dieser König wählt zuletzt zu seiner Gattin die schöne hochstrebende Myra, die Heldin des Romans neben dem von ihr vorwärts geschobenen Endymion. Myra als Eugenie — diese Vermischung des Phantastischen und Wirklichen hat nur ein Hin- und Herraten zur Folge, das einen echt künstlerischen Eindruck nicht aufkommen läßt. „Wer bist du, schöne Maske?" fragt man in einem fort; die Maske kommt uns bekannt vor und ist es doch wieder nicht.

Dasselbe gilt von den Romanen des talentvollen Alphonse Daudet, der in seinem „Nabab" eine in Pariser Kreisen wohlbekannte Persönlichkeit, einen in Tunis reichgewordenen Franzosen, zum Helden eines interessanten Romans machte, gleichzeitig aber das Alterego Louis Napoleons, den Herzog von Morny, unter einem ganz durchsichtigen Pseudonym mit voller Lebenswahrheit zeichnete, ja die Sterbestunden desselben in einem meisterhaft durchgeführten Kapitel treu nach der Natur, freilich um so wirksamer schilderte. In „Les rois en exil" gab er ebenfalls Photographien verbannter Fürsten und Prinzen, in dem Hauptheldeu mehr einen typischen Vertreter der ganzen Gattung, märchenhaft wie Prinz Florestan, mit seinem ganzen Königreich und der in keiner Chronik der Zeit zu findenden kriegerischen Expedition zur Wiedereroberung der Phantasiehauptstadt Leybach. Daudets „Noumi Rumestan" ist der aus dem roten ins weiße übersetzte Gambetta, maskiert als Vorkämpfer der legitimen Partei, aber in seinem Maulheldentum, in seiner unermüdlichen Redseligkeit, in seinem Eifer zu versprechen und in seiner Hartnäckigkeit nie

Wort zu halten, ein unverkennbares, wenn auch etwas ins Karikierte abschweifendes Nachbild des hochgefeierten französischen Politikers: dies alles, diese ganze Mischung von Wahrheit und Dichtung macht einen unbefriedigenden Eindruck.

Wir bleiben dabei, das politische Märchen, die phantastisch aufgeputzte Zeitung hat kein ästhetisches Recht; das Fabulieren muß aufhören, wo es sich um allgemein bekannte Thatsachen handelt, die sich nicht in Sagenduft hüllen lassen.

Neben den großen Kulturgemälden und zeitgeschichtlichen Romanen entwickelt sich der Roman des sozialen Problems, der nur einzelne Abschnitte des ganzen Kreises behandelt. Wir begleiten entweder den Helden auf seinen Irrfahrten durch die Gesellschaft, bis er in ihr einen festen Halt gefunden, wie den Wilhelm Meister; oder eine bestimmte Frage wird ohne aufdringliche Tendenz an einem konkreten Fall des sozialen Lebens dargestellt. Hierher gehört besonders die Physiologie der Ehe in Goethes „Wahlverwandtschaften," in den Romanen der George Sand, z. B. in „Indiana," „Jaques," und ihren zahlreichen Nachahmungen. Von derselben Schriftstellerin wird die sinnliche und platonische Liebe in „Lelia" geistvoll kontrastiert, der Handwerkerstand verherrlicht u. s. f. Der Gegensatz der Stände, der Kampf der Bourgeoisie und Aristokratie, die Überflügelung der letzteren durch den Genius des tiers-etat, bildet in Gustav Freytags „Soll und Haben" den Mittelpunkt der Handlung, während die „Verlorene Handschrift" den deutschen Gelehrtenstand in seinen Beziehungen zu den Höfen und den andern Ständen nicht ohne romantische Übertreibungen zeichnet. Friedrich Spielhagens Romane: „Problematische Naturen," „Durch Nacht zum Licht," „Die von Hohenstein," „In Reih und Glied," „Hammer und Ambos," „Sturmflut," sind von energisch hervortretendem politischem Inhalt, bei graziöser Form und geistreicher Behandlung. Freigeistige Auflockerung in streng konservativen, autonomischen Kreisen ist die Grundstimmung in Schückings Romanen, während den Gegensatz von Arbeit und Besitz, Erfindung und Ausbeutung auf industriellem Gebiete Prutz in seinem „Engelchen" behandelt. Fanny Lewald liebt konfessionelle Konflikte der religiösen und politischen Überzeugung in den Vordergrund zu stellen. Hier liegt die Gefahr der Tendenz nahe, an der eine Menge neuer Romane scheitert.

In Beziehung auf den Lebenskreis, in welcher sich der Roman bewegt, kann man den Salonroman, den Volksroman und den bürgerlichen Familienroman unterscheiden. Der Salonroman führt uns in

die fashionabeln Konflikte des aristokratischen Lebens; wir sind hier den Sorgen der materiellen Existenz entnommen, und diese höhere Freiheit läßt die Fragen des Herzens zu ihrem ungetrübten Rechte kommen. Die Gefahr liegt hier in der Verfeinerung der Empfindung, in ihren üppig selbstgefälligen Schwelgereien, in der Überhebung einer exklusiven Lebensstellung! Das Resultat dieser ausschließlichen Beschäftigung mit dem eigenen Herzen ist entweder der Ehebruch oder das Kloster. Die Staël in „Corinne“ und „Delphine“ ging hier voran; Bulwer in „Pelham,“ „Devereux“ folgte; die Gräfin Hahn-Hahn in ihren kapriziösen, aber geistvollen Romanen, der elegante Sternberg u. a. vertreten den Salonroman in der deutschen Litteratur. Im Gegensatz entwickelte sich in Deutschland der Volksroman zur Dorfgeschichte, ohne den Humor des Lesage und Smollet! Derbe Realität, sogenannte tüchtige Charaktere von altem Schrot und Korn, rustikale Zustände bis in alle juristischen und kriminalistischen Verwickelungen hinein, bis in alle Subtilitäten bäuerlicher Standesunterschiede treten in den Vordergrund; die Faustinen verwandelten sich in Barfüßele, die Ulrichs in Lehnholde; Uli der Knecht fesselte mehr, als Sternbergs Paul der Herr; aber dieser Idylle fehlt der Frieden, das Glück, die arkadische Beleuchtung; die herbsten Konflikte wurden in sie verlegt; sie war entweder bäuerlich roh oder von Reflexionen einer ihr fremden Bildung durchzogen, so daß weder das Talent eines Auerbach und Rank, noch die kapriziöse und naturwüchsige Originalität eines Gotthelf diesen Schöpfungen eine längere Dauer und Geltung verbürgen.

In die Mitte zwischen Volks- und Salonroman tritt der Familienroman, welcher die Interessen der bürgerlichen Familie, die einfachen Konflikte des häuslichen Lebens behandelt. Richardson in seiner „Pamela,“ „Klarissa“ u. a. ist der Schöpfer dieses Romans; Oliver Goldsmith gab in seinem „Vikar von Wakefield“ sein glänzendstes Muster. Rührende Idyllik des Hausstandes, Verführungsgeschichten, Nahrungssorgen, die Welt aus der Perspektive des Wohn- und Schlafzimmers bildet seinen Inhalt. Hermes verpflanzte den Richardsonschen Roman, der sich wenigstens durch organische Gliederung und einen, wenn auch noch so weitschweifigen innern Zusammenhang auszeichnete, nach Deutschland. Hier bildet er seit Lafontaines Zeit die undurchdringliche Mitte einer umfangreichen Unterhaltungslitteratur: wir brauchen bloß Clauren, Gustav Schilling, Laun, Henriette Hanke, Ottilie Wildermuth u. a. zu erwähnen. Die Engländerin Currer Bell mit ihren psychologisch interessanten Gouvernantenromanen, und die

Schwedin Friederike Bremer sind die Führerinnen jener großen Schar, welche das Werg des Familienglücks und -Unglücks am häuslichen Herde spinnt.

Als eine Spezialität des Romans erwähnen wir noch den exotischen und Seeroman, welcher an den „Urroman,“ die Odyssee, und an die ersten hellenischen Romane anknüpft. Seinen Inhalt bilden die Abenteuer des Meeres und der Fremde, das Seeleben, der Urwald und die exotische Landschaft, die Sitten fremder Völker, die sozialen Rassenkämpfe in fremden Weltteilen. Einen solchen exotischen Reiz üben auf uns die national patriotischen Romane eines Cooper aus, der indes an genialer Darstellungsgabe, glänzendem Kolorit, kosmopolitischem Weltblick und tiefem Humor bei weitem von Sealsfield übertroffen wird. Neuerdings haben Friedrich Gerstäcker, Balduin Möllhausen, Armand, der Franzose Aimard u. a. diese Spezialität mit Geschick gepflegt. Den Seeroman insbesondere vertritt Eugene Sue mit greller, aber phantasiereicher Marinemalerei und Marryat mit derb kräftigem Humor und farbensattem Realismus.

Wenn das humoristische Element in alle diese Romane mit hineinspielt und in einzelnen Charakteren, Situationen und Schilderungen zur Geltung kommt: so tritt es stilbeherrschend in dem humoristischen Roman auf. Der Humor beeinträchtigt allerdings das epische Grundgesetz der Objektivität; denn wenn er auch dem objektiv Komischen zu seinem Rechte verhilft, so hat das freie und glänzende Spiel des Geistes, das die Welt kaleidoskopisch zusammenschüttelt, doch in ihm das Übergewicht. Die objektive Komik tritt in jenen realistischen Possenbildern, wie sie sich in den Romanen eines Smollet und Fielding finden, noch mehr aber in jener ironischen Darstellungsform hervor, welche mit der Treue des naiven Epikers ernst, sorgfältig, unerschütterlich den Zusammenhang von Begebenheiten erzählt, welche der Spiegel der menschlichen Thorheit sind. Das unsterbliche Muster dieser Darstellungsweise ist der „Don Quixote“ des Cervantes, dessen humoristischer Doppelstern Don Quixote und Sancho Pansa für alle Zeiten den idealistischen und realistischen Pol der menschlichen Thorheit repräsentiert. Auch der satirische Roman eines Jonathan Swift, besonders sein Hauptwerk „Gullivers Reisen,“ gehört in das Gebiet objektiver Komik. Die burlesk-humoristischen Romane eines Rabelais und Fischart wenden sich bereits von der streng-epischen Darstellung ab und ergehen sich in allen erdenklichen Sprüngen der Laune und des Witzes, bald phantastisch, bald cynisch, mit handgreiflichen Angriffen auf einzelne Stände der Gesellschaft. Dagegen nimmt der sentimentale Roman bei Sterne einen Anlauf zu vollkommener Verflüchtigung

des Epischen in die ätherischen Gase eines Sentiments, das sich kaum noch um das Thatsächliche kümmert, sondern nur seinen eigenen, launisch launigen, fast hysterischen Anwandlungen folgt. Eine glänzende Vereinigung der satirischen Ader Swifts, der Sentimentalität Sternes und der derben Komik Fieldings in einem reichen, tiefen, allseitig gebildeten Genius findet sich in den humoristischen Romanen Jean Pauls, deren Form indes die Lizenzen des Humors mißbraucht und in vollkommene Stillosigkeit ausartet. Zu einer mehr epischen Darstellungsweise kehrte der humoristische Roman eines Dickens und Thackeray zurück, wenn auch die Ader Sternes keineswegs in diesen mehr realistischen Formen ganz versiegt ist.

3. Das Märchen und die Novelle.

Aus dem Märchen, der phantastischen Novelle, bildete sich die moderne Novellistik, was historisch unschwer nachzuweisen ist. Das indische Fabelbuch des „Bidpai," die sieben weisen Meister, die disciplina clericalis von Petrus Alfonsi, die gesta Romanorum, in denen arabische Märchen stark vertreten waren, bildeten, neben den französischen Fabliaux der Trouvères, die Hauptquelle der italienischen Novellistik, welche die ersten und bedeutendsten Muster dieser epischen Nebenform enthält. Mit den Märchen von tausend und einer Nacht und dem Papageienbuch haben diese italienischen Novellenbücher eine bestimmte Einkleidung gemein, indem eine Situation vorausgeschildert wird, aus welcher jene Erzählungen fließen. Diese Situation ist in den „sieben weisen Meistern", in den Märchen von tausend und einer Nacht bekannt. Eine solche „Rahmen-Erzählung" findet sich schon in dem sanskritischen Vikramatscharita (Leben des Vikramâditja), das unter dem Titel: Ardschi Bordschi mongolisch bearbeitet ist. Diese Erzählung berichtet, wie der König Bhodscha den Thron des Vikramâditja fand, aber durch 32 daran befindliche Statuen 31 mal gehindert wird, ihn zu besteigen und erst von der letzten die Erlaubnis dazu erhält. Die 32 Statuen erzählen bei dieser Gelegenheit jede eine Geschichte, woher die Sammlung auch die Bezeichnung „Sinhâsanavâtrinçat" trägt: die 32 des Throns. Ähnlich läßt Boccaccio im „Decamerone" seine Novellen in einem Kreise von Herren und Damen erzählen, welche vor der Pest aus Florenz geflohen. Noch abenteuerlicher ist die Einkleidung in dem „Pecorone" des Ser Giovanni, wo der Geliebte einer Nonne, welcher Mönch und Kaplan geworden ist, um in ihrer Nähe zu sein, und sie selbst, im Sprechzimmer des Klosters sich fünfundzwanzig Abende lang diese Novellen erzählen. Ebenso unglücklich ist die Einleitung zu „Diporti" des Girolama Parabosco, der uns erzählt, wie sieben-

zehn Herren fischen gehn wollen, sich aber, weil das Wetter zu schlecht, zusammensetzen und Geschichten erzählen. Cinthio läßt in seinen „Hecatommiti" zehn Frauen und zehn Herren der Plünderung Roms entfliehen, nach Marseille segeln und sich unterwegs Novellen erzählen. Das Muster des Boccaccio ahmte bekanntlich auch Chaucer in seinen „Canterbury tales" nach, indem er diese Geschichten von Pilgern, bei Gelegenheit der alljährlichen Frühjahrswanderung nach dem Grab des Märtyrers Thomas Bekket in Canterbury abends bei Tisch erzählen läßt. Neuerdings sind Tieck im „Phantasus," dem romanischen Märchenbuch, und Goethe in den mehr novellistischen „Unterhaltungen der Ausgewanderten" diesen Beispielen gefolgt. Und in der That eignet sich ein solcher erzählender Faden trefflich zur Anreihung einer größeren Zahl von Märchen und Novellen. Das asiatische und europäische Märchen stammt aus Hindostan. Eine Sammlung, die Vetâlapantschevinçati, die fünfundzwanzig Erzählungen eines Totengespenstes, gehören der buddhistischen Litteratur an. Von dort gingen sie zu den Mongolen über (Shiddikür, Vetâla-Zauber), und durch das persische Papageienbuch wurden sie nach dem Abendlande verpflanzt.

Das Märchen ist eine phantastische Erzählung, welche nur dem freien Fluge der Phantasie folgt und die Schranken der Realität nicht achtet. Wie die Sage aus der Auflösung des Mythos hervorgegangen, unterscheidet es sich von dieser durch die gänzliche Unbestimmtheit in bezug auf seine Helden, auf Ort und Zeit. Die Sage vollzieht den Prozeß der Entgötterung, indem sie die Götter in Halbgötter, Heroen und wunderbare Helden verwandelt, aber dabei die bestimmte That, den bestimmten Namen festhält. Das Märchen rettet dagegen die Ungebundenheit des Wunderbaren, für welches jeder feste Anhalt aufgegeben wird. Naiv, kindlich, spielend oder gespenstig, schauerlich, schlägt es eine ganze Skala von Tönen an, aber mit der Virtuosität der selbstgenugsamen Phantastik. Es bewegt sich in der Region des Traumes und besitzt seine ganze Magie. Es verzaubert die Natur, läßt Thiere reden, aber nicht wie in der Fabel als allegorische Repräsentanten einer bestimmten Eigenschaft, sondern in aller bunten Frische und Freiheit der Individualität. Die Metamorphose ist seine Praxis, die Seelenwanderung sein Dogma. Es schwelgt in Glanz und Pracht, im feenhaften Kolorit, im kolossalen und überraschenden, in einer hyperbolischen Wirklichkeit. Sein traumartiger Charakter schließt alles Lehrhafte, jede bestimmte Moral aus und läßt nur hier und dort eine Bedeutung, einen Sinn ahnungsvoll in seine vorüberfliehenden Erscheinungen hineinspielen. Die orientalischen Märchen sind farbenreich, die

deutschen, von den Gebrüdern Grimm in den „Kinder- und Hausmärchen“ gesammelt, treuherzig und sinnig. Was die Romantiker, der Däne Andersen und andere Kunstdichter auf diesem Gebiete geleistet, welches vor allem der schöpferischen Phantasie des Volkes überlassen bleiben muß: das enthält teils des Wirren und Tendenziösen, teils des süßlichen und kindischen zuviel, um, besonders wo es von der Tradition abweicht oder gänzlich neuerfindet, auf ein anderes Publikum, als das des Boudoirs, zu wirken.

Die Novelle, die das Wunderbare des Märchens ausstößt, ist die kleine prosaische Erzählung einer Begebenheit, in welcher der rasche und spannende Fortgang der Situationen zu einer entscheidenden Krisis die epische Breite des Romans, dessen tiefere Charakteristik und ausgeführte Seelenmalerei vertritt. Die Novelle verhält sich zum Roman, wie die poetische Erzählung zum Epos. Sie ist leichter, frischer, energischer und erinnert mehr an den rascheren Fortschritt, Szenen- und Situationswechsel und innern Zusammenhalt des Dramas. Die Novelle darf nur einen Knoten schürzen und lösen; sie erfordert deshalb Erfindungsreichtum und Gewandtheit, glücklichen Griff, kühnen Wurf, ineinandergreifende Komposition. Sie soll unterhalten — es kommt nur darauf an, ob die Unterhaltung mehr oder minder geistreich ist. Gerade durch ihre größere Kürze kann die Novelle pikant und drastisch wirken, sie kann ein sinnreiches Zeit- und Lebensbild geben; sie kann aber auch bloß durch abenteuerliche Schürzungen des Zufalls fesseln. Aus den romanischen Litteraturen, in denen der Italiener Boccaccio und der Spanier Cervantes als novellistische Muster hervorragen, wurde sie besonders durch die romantische Schule nach Deutschland verpflanzt, welche sie, wie das Märchen, anfangs zum Vehikel ihrer abenteuerlichen Erfindungen machte. Später hat besonders Ludwig Tieck die soziale Zeitnovelle geschaffen, in welcher er, oft mit ironischer Meisterschaft, oft mit doktrinärer Schwatzhaftigkeit, vielen Richtungen der Zeit den Spiegel vorhält. Die geistvolle Feinheit der Darstellung räumt diesen Novellen einen hohen Rang ein; nicht bloß Anhänger und Geistesverwandte Tiecks, Steffens, von Bülow u. a. bildeten diese Richtung weiter aus, sondern auch die jungdeutsche Schule benutzte nach Tiecks Vorgang die novellistische Form für ihre gährenden Reformtendenzen. Eine einsame Stellung unter den Novellisten der Gegenwart behauptet Leopold Schefer, der die Tiefe seiner „magischen“ Weltanschauung in jede seiner farbenreichen, aber traumhaft motivierten Novellen hineingeheimnißt. In neuester Zeit hat namentlich Paul Heyse die Novelle gepflegt, ihr eine meist künstlerische Fassung gegeben, und manches

feine, aber auch manches raffinierte psychologische Problem in dieser Form behandelt. Aquarellbilder, in denen eine oft duftige Stimmung das Seelengemälde und den landschaftlichen Hintergrund beherrscht, sind diejenigen von Theodor Storm, während in Jensens Novellen, bei aller modernen Tendenz, ein mystisch-phantastischer Zug an die romantische Schule gemahnt. Das Überwuchern der Novelle, die aus allen Journal- und Zeitungsspalten hervorkeimt, als beliebige Erzählung zufälliger, oft sinn- und bedeutungsloser Begebnisse in einer meist stillosen Prosa, deutet auf eine belletristische Verflachung, welche den Dilettantismus allzusehr in den Vordergrund treten läßt.

Sechster Abschnitt.

Das didaktische Gedicht.

Man hat die didaktische Poesie als eine vierte, selbständige Hauptgattung der Dichtkunst, die durch ihre ausgesprochene Lehrhaftigkeit an der Grenze der Prosa steht, von den übrigen abgezweigt! Doch gibt weder ihre Darstellungsweise noch ihr Inhalt ein Recht dazu, ihr eine so bedeutende und unabhängige Stellung einzuräumen*), so groß auch die aufgehäufte Masse derartiger Gedichte ist. Tritt der Zweck zu belehren und über irgend einen Gegenstand Unterricht zu erteilen mit ausgesprochener Bestimmtheit auf: so muß die dichterische Einkleidung, wie es bei den meisten Lehrgedichten der Fall ist, nur als eine zufällige erscheinen. Dann gehört das didaktische Gedicht in den Kreis der prosaisch-poetischen Misch- und Zwitterformen. Doch auch hier wird der Ton der Darstellung ein epischer sein! Ich kann nur über einen Gegenstand belehren, indem ich ihn beschreibe: die Beschreibung ist aber ein isoliertes episches Moment. Dies ist auch der innige Zusammenhang zwischen dem beschreibenden und didaktischen Gedichte, die beide zu ungehöriger Selbstständigkeit ausgebildete Teile des epischen Organismus sind. Tritt aber das Lehrhafte nicht so unmittelbar und direkt auf, sondern nur als der Sinn einer dichterischen Einkleidung, als das Resultat einer dichterischen Entwickelung: so verteilt es sich an die verschiedenartigsten Gattungen der Dichtkunst, an die lyrische, epische und dramatische! Die Fabel und Parabel, die wir bereits unter den Erzählungen angeführt, die Satire und Epistel sind didaktische Formen des epischen Stiles, an deren dich-

*) Vergleiche Moritz Carrière „das Wesen und die Formen der Poesie.“ S. 183 u. flgde.

stoischen Zorn des Persius, an des Juvenalis Rembrandtsche Kulturbilder, an diese Denkmäler einer in ihren Lastern kolossalen Zeit; an die Satiren des Jacopo von Todi, des berühmten Hymnendichters, der sich in der Form an die provençalische Sirventesen anschließt; an die altenglischen Satiriker John Hall (1574—1656) „kritische akademische und moralische, zahnlose Satiren" („Toothless Satyrs, poëtical, academical, moral") und „Virgidemarium: the three last books of byting Satyres," ein vollständiges Gemälde der Zeit und ihrer fashionablen Thorheiten; an den Dramatiker John Marston („die Verwandlung von Pygmalions Statue", nebst verschiedenen Satiren, „die Geißel der Schlechtigkeit", the scourge of Wrong. 1598), der zelotisch, derb, im Ausdruck klarer ist; an John Donne (1573—1631), der besonders das Hofleben oft sehr witzig verspottet, z. B. wenn er Plagiatoren und Nachahmer geißelt und dessen Satiren Pope modernisiert und periphrasiert hat; wir erinnern an Boileau, Voltaire und Swift, an die vortrefflichen deutschen Muster eines Lauremberg und Liskow, an die Satiren von Joseph Chénier, besonders: les nouveaux saints, die gegen Chateaubriand gerichtet war (1802); an Paul Courier, Béranger, Giusti u. a., um unsere Generation zur Wiederbelebung der selbständigen satirischen Form anzuregen. Wir haben in neuester Zeit nur einen bedeutenden poetischen Satiriker aufzuweiten, Heinrich Heine, der in „Atta Troll" und dem „Wintermärchen" größere Dichtungen dieser Art geschaffen, die eine unnachahmliche satirische Ader verraten. Nächstdem dürften auf dem Gebiete politischer Satire einige Gedichte von Georg Herwegh, Adolf Glaßbrenner, und mehrere des „Kladderadatsch" rühmende Erwähnung verdienen. Die Satire als eine Stimmung des Gemütes, welche die Wirklichkeit am Ideal mißt, kann freilich die verschiedensten dramatischen und epischen Formen durchdringen; doch hat sie ebensogut ein Recht, sich ihre eigene Form zu schaffen, welche durch rhythmische Getragenheit einen lapidaren Charakter annimmt, den die Humoreskenprosa des Feuilletons ihr nicht gewähren kann.

4. Die Epistel.

Auch diese Form verdient die Beachtung der modernen Dichter. In ihrer geschichtlichen Behandlung wiegt oft das Lehrhafte, oft das Satirische, wie bei Horaz, Pope, Wieland u. a. vor; doch die freiere Form der Epistel, als des poetischen Briefes, der ein individuelles Leben gewinnt durch die Person, die ihn schreibt, und durch die, an welche er gerichtet ist, erscheint geeignet für humoristische Ergüsse, welche eben durch diese

fast dramatischen Beziehungen zweier Charaktere und durch die metrische Form einen künstlerischen Halt gewinnen. Wenn wir auch die „Heroiden" des Ovid, und ihre Nachbildungen von Pope, Dorat, Laharpe, Hoffmannswaldau und Lohenstein, als die pathetische Epistel, in welcher berühmte Männer und Frauen des Mythos und der Geschichte die Helden des Briefwechsels sind, für bedenklich halten, weil sie zu Monologen verführen und ungeeignet sind, einen weltgeschichtlichen Charakter in seiner Bedeutung darzustellen: so geben sie doch einen lehrreichen Wink, welcher verschiedenartigen Ausbildung die Epistel fähig ist, und werden bei talentvoller Durchführung und taktvoller Wahl des Stoffes auch heutigen Tages noch Geltung finden können. Ein lebendiges humoristisches Kulturbild der Gegenwart läßt sich in der „Epistel" überhaupt vortrefflich vorführen; sie ist die dichterisch geadelte Humoreske und Novellette; ja selbst einer Welt von Stimmungen, psychologischen Entwickelungen, Reflexionen, für welche nur die Prosa des Romans heutzutage eine Stätte bietet, eröffnet sie ein erwünschtes Asyl. Es ist keine Frage, daß die ernste „Epistel" in der Hand des rechten Talents dichterische Bedeutung gewinnen kann. Zu erwähnen sind die vorwiegend satirischen, doch in kräftigem Ton gehaltenen Episteln von Josef Chénier über die Verleumdung. Fein und kräftig zugleich ist die „Epistel an Voltaire" reich an politischen Anspielungen die gegen Napoleon gerichtete, z. B.:

Nous conservons le droit de parler en secret,
Tacite en traites de flamme accuse nos Séjans,
Et son nom prononcé fait pâlir les tyrans!

Von neueren Dichtern hat sich nur der vielgewandte Rückert auf ihren Boden gewagt. Doch würden wir statt des Horazischen Hexameters lieber den Jambus Popes und Gais, am besten in freier Behandlung mit wechselnden Füßen, wie bei Uz, Michaelis, Nikolai und andern deutschen Vorbildern des vorigen Jahrhunderts, empfehlen. Namentlich hat Wieland in seiner Übersetzung der Horazischen Satiren und Episteln diesen freien Jambus angewendet, wenn auch reimlos und nur mit dem Wechsel fünf- und sechsfüßiger Verszeilen. Er selbst nennt in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Horazischen Satiren den freien Jambus „eine Versart, worin er zehn- und elffilbige Verse häufig mit zwölf- und dreizehnsilbigen (soviel möglich ohne Abschnitt nach der sechsten Silbe) vermischt und dadurch ein Silbenmaß erhält, das der Prosa sehr nahe kommt und ohne so ganz ungebunden zu sein, wie das Metrum der lateinischen Komödienschreiber, doch frei genug ist, um sich beinahe jedem Gedankenschwunge, jeder Wendung des Ausdrucks wie von selbst anzu-

Komposition kein Stück von einheitlicher Handlung und fesselndem Interesse hervorzubringen vermag, und widerlegt so durch sein eigenes Beispiel die geniale Theorie seiner Sturm- und Drangepoche, die er mit den Worten ausspricht: „Es ist einmal Zeit, daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alles hieß, und daß man nunmehr stracks auf den Inhalt losgeht, der sich sonst von selbst zu geben schien. Das Zusammenwerfen der Regeln gibt keine Ungebundenheit, und wenn ja ein Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes." Dagegen geißelte schon zu Shakespeares Zeiten einer der geistvollsten Zeitgenossen die szenische Ungebundenheit des altenglischen Schauspiels. Sir Philipp Sidney sagt in seiner „Verteidigung der Poesie" in bezug auf die Bühne Shakespeares: „Ihr habt Asien auf der einen, Afrika auf der andern Seite und soviele Reiche dazwischen, daß der Schauspieler, wenn er auftritt, immer erst sagen muß, wo er sich befindet, damit er nur verstanden werde. Da treten plötzlich drei Damen auf und sammeln Blumen, und wir müssen annehmen, daß die Bühne ein Garten sei; dann ist von einem Schiffbruch die Rede, und die Bühne muß uns als ein Felsen erscheinen. Auf diesem zeigt sich ein häßliches, feuerschnaubendes Ungeheuer: dann müssen die bedauernswerten Zuschauer die Szene für eine Höhle halten, während zwei Armeen, von vier Schwertern und Schilden dargestellt, hereinstürmen — wer würde sich da nicht erbitten lassen, in der Bühne ein Schlachtfeld zu erblicken? In der Zeit ist man noch weniger ängstlich, denn gewöhnlich verlieben sich ein Prinz und eine Prinzessin ineinander; nach vielen Zwischenfällen genest sie eines Knaben, eines schönen Buben; er geht verloren, wird ein Mann, verliebt sich und zeigt sich bereit, selbst Kinder zu bekommen, und das alles in einem Zeitraum von zwei Stunden." Wir sehn, daß schon die Romantik des alten Englands ihren Platen fand; und wenn auch die von Sidney gerügte Unklarheit der englischen Bühne durch die Dekorationen unseres Theaters beseitigt ist, so bleibt doch sein Tadel für den stürmischen Szenenwechsel der Stürmer und Dränger und der Romantiker, eines Tieck, Immermann und ihrer Nachbeter zu Recht bestehn, um so mehr, als auch die größere Hälfte der Shakespeareschen Stücke durch ihre szenische Zerfahrenheit ihre übrigen Vorzüge wesentlich beeinträchtigt. Die altenglische Tragödie macht den Eindruck eines Urwaldes, der erst durch Lichtung für den guten Geschmack zugänglich wird. Das Hin- und Herfahren der Shakespearomanie auf der einen, die gezwungenen Einheitskünsteleien auf der andern Seite haben dem

modernen Drama in seiner Entwickelung sehr geschadet. Wir glauben als Prinzip feststellen zu dürfen: die Einheit von Ort und Zeit muß insoweit beobachtet werden, als es die Einheit der Handlung verlangt. Verwandlung der Szene kann nach jedem Akte, der zugleich ein notwendiger Einschnitt der Handlung ist, stattfinden. Innerhalb des Aktes dürfen die Verwandlungen höchstens zweimal eintreten, weil ein öfterer Szenenwechsel die Stimmung notwendig unterbricht. Hierin sind die Dramatiker von den Einrichtungen der Bühne abhängig. So macht der neuerdings, offenbar mißbräuchlich eingeführte Zwischenvorhang bei Verwandlungen die Beschränkung dem Dichter in Hinsicht auf Wechsel der Szene weit mehr als früher zur Pflicht, indem sonst das Stück in eine Menge von Akten zerrissen wird. Aus dem gleichen Grund sind allzu große Sprünge im Ortswechsel, z. B. von einem Weltteile nach dem andern, zu vermeiden! Die Phantasie folgt ihnen zwar mit Leichtigkeit; aber die Stimmung wird unterbrochen, die Handlung in eine andere Atmosphäre, unter andere Bedingungen versetzt. Das paßt nur für die Posse, für den „Weltumsegler wider Willen!" Die Weite des Raumes, welche die Phantasie durchfliegen muß, wirkt wie ein episches, retardierendes Motiv. Auch darf sich der Kredit des dramatischen Talentes nicht durch solche Anleihen bei der Phantasie des Publikums erschöpfen. Ebensowenig darf der Zeitraum des Dramas die Grenze der einzelnen Lebensalter überschreiten. Ein Kind, das später als Jungfrau oder als Mann auftritt, eine Jungfrau, die sich in eine Matrone, ein Held, der sich in einen Greis verwandelt: das sind unerlaubte Verpuppungen der dramatischen Chrysalide. Biographische Lebensläufe in auf- und absteigender Linie passen nicht in den abgerundeten Kreis des Dramas. Die Einheit der Handlung verlangt vor allem die innere Einheit der Charaktere, nicht bloß die Einheit des Objektes; denn sonst könnte man einen Wetzlarschen Reichsgerichtsprozeß, der über ein Jahrhundert hinaus dauert, in Szene setzen und ganze Generationen in ihrer Aufeinanderfolge zu Helden machen. Nach allen diesen Seiten hin ist nicht Shakespeare mit seinen Verirrungen, die höchstens einem Kotzebue, einer Birch-Pfeiffer und der neufranzösischen Boulevardsromantik zugute kommen, sondern der kunstgerechteste Dramatiker der ganzen neuen Zeit, Schiller, als klassisches Muster hinzustellen.

Der Inhalt der dramatischen Handlung bildet nun die Fabel des Stückes, welche der Dichter selbst erfinden oder der Geschichte und dem Mythos und der erzählenden Litteratur entlehnen kann. Es ist eine verkehrte Ansicht der Neuzeit, in der selbständigen Erfindung das sicherste Zeugnis des schöpferischen Genius zu suchen. Dann wäre Agathon ein

erweitern seine „ἁμαρτία“ dahin, daß diese Fehler des Helden zugleich seine Vorzüge sein müssen, daß seine Schwäche zugleich seine Kraft ist. Jeder einzelne Charakter hat seine eigene Tragik, die in dem dunklen, unüberwundenen Urgrund einer Notwendigkeit liegt, welche auch seine freien Entschlüsse bestimmt. Es ist dies die Tragik der Prädestination, das Problem ihrer Verkettung mit der freien Selbstbestimmung. Dramatisch wird sie nur durch die Energie, mit welcher der Charakter seine eigenen Konsequenzen in entscheidenden Thaten zieht. Der rasende „Ajas“ des Sophokles, die wilde „Medea“ des Euripides sind in ihrem tiefsten Grunde solche Charaktertragödien und, wenn man von der antiken, unentwickelten Einfachheit der Form absieht, von den gigantischen Charaktergemälden Shakespeares, einem Macbeth, Othello, Lear, Richard III., dem Wesen nach wenig verschieden. Es ist nicht schwer, bei diesen Helden Shakespeares die ἁμαρτία nachzuweisen, die zu ihrem tragischen Verhängnis wird. Die Macht und Größe der Leidenschaft aber, die sie beherrscht, bildet ein Moment der tragischen Erhebung, fesselt uns dämonisch in die Kreise ihres Strebens und läßt uns ihrem Untergange noch gerührte Teilnahme schenken. Je moderner, vielseitiger, innerlicher der Charakter wird, desto mehr kann auch seine Schuld sich gleichsam in das tiefste Gehäuse seines individuellen Lebens zurückziehn; sie kann, statt in thatkräftiger Energie, gerade im Überwiegen der Reflexion, im Mangel an Thatkraft bestehn, wie im „Hamlet,“ oder in einer mehr passiven Eigenschaft, im hingebenden Vertrauen und in unerschütterlicher Arglosigkeit, wie im „Egmont.“ Ja das Tragische kann ganz in das innere Gebiet des Gedankens verlegt, ein einzelner Charakter zum Repräsentanten der denkenden und ringenden Menschheit werden, wie „Faust“ und „Manfred.“ In allen diesen Tragödien des einfachen Konfliktes ist der Verlauf, daß der Held, seinem Charakter und dem Pathos folgend, das ihn beherrscht, gegen die Ordnung und die Gesetze der sittlichen Welt verstößt, diese gegen sich aufreizt, bis die gestörte Harmonie wieder hergestellt ist. Der ehrgeizige Macbeth ermordet seinen König, seinen Waffenbruder Banko, alle, welche nach der Usurpation seinen Pfad kreuzen; er wird zum Tyrannen Schottlands, doch die Verletzung der menschlichen und göttlichen Gesetze durch seinen Untergang gesühnt. Uns aber fesselt an ihm der dämonische Zug, welcher den Eingebungen der Schicksalsschwestern folgt, eine wilde Energie, welche den nicht verstummten Zweifel des Gewissens in konsequenten Thaten übertäubt, und eine Heldenkraft, welche sich mutig dem hereinbrechenden Verhängnis entgegenstellt. Der Ehrgeiz, aufgestachelt durch die Zuflüsterungen der Lady, treibt ihn zum Verbrechen; er ist trotz dieses

äußern Anstoßes die innere Schwerkraft seines Charakters, die ihn dem Abgrunde zuführt.

Die zweite Form der sittlichen Kollision stellt das Tragische auf einer noch höheren Stufe dar. In den Tragödien der Situation beruht das Tragische auf einem Kampf gleichberechtigter sittlicher Mächte. Wenn der Held der einen gehorcht, verletzt er die andere; nur sein Untergang stellt das harmonische Gleichgewicht wieder her. In der „sizilianischen Vesper“ von Casimir Delavigne soll Jordan, Procidas Sohn, den Gouverneur von Palermo ermorden, der sein Freund ist: Kampf zwischen Sohnespflicht und Freundespflicht. So verstößt Antigone gegen das Gesetz des Staates, indem sie dem Gebote der Pietät folgt und ihren Bruder beerdigt! Sie fällt der bestehenden Ordnung, dem äußern Gesetz zum Opfer als Verkündigerin des höheren, das in die Brust des Menschen geschrieben; aber auch Kreon, der die Bestimmungen der gesetzlichen Autorität aufrecht erhält und dabei eine That schwesterlicher Liebe mit dem Tode bestraft, entgeht der tragischen Gerechtigkeit nicht, indem sein Sohn aus Liebe zur edeln Verbrecherin sich selbst das Leben nimmt. Klytemnästra rächt die geopferte Tochter Iphigenie, indem sie den Gatten, den heimkehrenden Agamemnon, ermordet. Orestes rächt den gemordeten Vater, indem er die Mutter erschlägt, doch den Muttermörder verfolgen die Furien. In diesen letztern Beispielen ist der Konflikt der sittlichen Mächte in die Brust eines einzelnen verlegt, während in der „Antigone“ jede der kämpfenden sittlichen Mächte einen besonderen Vertreter hat. Ebenso ist es klar, daß das Tragische hier nicht im Charakter liegt, sondern in der Situation, in jener Zwickmühle der sittlichen Mächte, die unerbittlich ihr Opfer fordert. Diese Welt der Konflikte liefert für die Tragödie den reichsten Stoff; schon Aristoteles hat darauf hingewiesen, wie empfehlenswert solche Stoffe sind, in denen eine Feindschaft in Verhältnissen ausbricht, deren Wesen die Liebe ist. Die schärfste Fassung solcher Stoffe ist eben die Form der sittlichen Kollision. Außer auf ethischem Gebiet, im Kreise der Familie findet sie auch auf historischem statt und gewinnt dort eine tiefere Bedeutung. Die Entwickelung der Weltgeschichte ist ein ewiger Kampf zwischen dem Bestehenden und einem Prinzip des Fortschrittes, das sich oft in gewaltsamer Weise Bahn bricht. In diesen großen Epochen der Geschichte, in denen die Arbeit des Weltgeistes am sichtbarsten hervortritt, wird der Einzelne einer sittlichen Kollision preisgegeben, welche echt tragisch ist, indem auf der einen Seite die heilige und notwendige Autorität des Bestehenden, auf der andern die begeisternde Idee des Fortschrittes, die innere Überzeugung, die zu lebendiger That drängt, sich gleich-

berechtigt gegenüberstehn. Wenn der Held sich als ein Organ des fortschreitenden Weltgeistes erfaßt und dem schöpferischen Drang in seiner Brust gehorcht, so macht er sich einer Verletzung der bestehenden Weltordnung schuldig, welcher er zum Opfer fällt. Die großen Religionsstifter und Reformatoren, die Märtyrer ihrer Überzeugung, die Vorkämpfer der politischen Freiheit, wie die Imperatoren, welche das Gesetz der historischen Notwendigkeit an lebensunfähigen Republiken vollziehn, die Männer des Gedankens, welche einer großen Entdeckung zum Opfer fallen, sind die Helden dieser historischen Situationstragödie, welche indes niemals in epische Massentableaus des Völkerkampfes, der großen Hof- und Staatsaktionen, der Usurpationen und Revolutionen ausarten darf, sondern stets die Menschwerdung des Weltgeistes in einem einzelnen verlangt. Der Konflikt der geschichtlichen Epochen als solcher ist nicht tragisch, sondern nur der Einzelne, der in ihm zerschellt. Solche Helden sind Sokrates und Mahomet, Arnold von Brescia und Savonarola, Huß und Luther, Columbus und Galilei, Julius Cäsar und Cromwell, Danton und Robespierre! Die Zeitalter der geistigen und politischen Umwälzungen sind überreich an solchen Stoffen. Doch liegt bei ihrer Behandlung die Gefahr nahe, der idealen Situation das Charakteristische zu opfern, die Helden in das Prinzip zu verflüchtigen, das sie vertreten, eine Gefahr, an welcher mancher Arnold von Brescia (z. B. von Niccolini), Savonarola (von Auffenberg), Columbus (von Werder) gescheitert ist. Die Begeisterung für die Idee kann zu einer salbungsvollen Monotonie der Motivierung führen, indem die Idee selbst undramatisch, wie eine Göttin des Euripides, sich nicht bloß in Prologen und Epilogen vordrängt, sondern den Helden selbst in ein von ihrer Macht getriebenes Werkzeug verwandet. Die moderne soziale Tragödie hat besonders den Konflikt der Liebe und Ehre in den Vordergrund gestellt, der bereits den Mittelpunkt des spanischen Dramas bildete. Nur galt in diesem die Ehre als eine feststehende, bis ins subtilste ausgebildete Satzung des ritterlichen Kodex, eine strenge Etikettenform, während sie in neuester Zeit die mannigfachste Bedeutung gewonnen hat. Wir finden in unsern Dramen den Kampf der Liebe mit der Standesehre („Kabale und Liebe“), mit der Karriere im Staat und der Gesellschaft („Clavigo“), mit der Ehre als einem Vorurteil der öffentlichen Meinung („Maria Magdalene,“ „Julie“) u. s. f.

Die Wirkungen der Tragödie haben seit der Zeit des Aristoteles, der sie bekanntlich in eine durch Furcht und Mitleid bewirkte Reinigung derartiger Leidenschaften setzt, die Kunstrichter aufs lebhafteste beschäftigt. Die Andeutungen des Stagiriten berühren wenigstens die wesentlichsten

Gesichtspunkte, wenn sie dieselben auch keineswegs erschöpfen. In der That gehört die Frage über den Grund unseres Vergnügens an der tragischen Kunst zu den interessantesten psychologischen Problemen. Am nächsten liegt die Auffassung, daß das Gefühl unserer eigenen Sicherheit sich durch die Anschauung eines uns vorgeführten großen Unglücks doppelt belebe und uns das erhöhte egoistische Gefühl unseres Glückes gewähre. Eine so äußerliche Erklärung muß aus der Kunstlehre verbannt bleiben, wenn sie auch für einen nicht unbedeutenden Teil des Publikums Geltung haben dürfte. Das in die Regelmäßigkeit, in die ununterbrochene Behaglichkeit des Daseins eingewiegte Philistertum wird durch die Vorführungen der Tragödie an die großen Krisen des Erdenlebens gemahnt, emporgeschüttelt aus seiner trägen Ruhe, in ein aufregendes Unbehagen versetzt, welches als wohlthätige Erschütterung wirkt und von ihm bald durch die trostreiche Zuversicht überwunden wird, daß die kalten Schläge der Tragödie an seinem häuslichen Herd nicht zünden. Blasierte Gemüter aber lassen sich durch die Aufregungen der Tragödie auf Augenblicke von ihrer Lähmung heilen, ähnlich wie körperlich Gelähmte ihre Glieder in das Blut der hingeschlachteten Tiere tauchen. Nicht genug betont wird ferner der Pessimismus des menschlichen Gemütes, der vom dunkeln Zusammenhang der Grausamkeit und Wollust, der kitzelnden Freude an rohen Exekutionen und Schaustellungen noch zu unterscheiden ist. Es ist eine eigentümliche Konsequenzmacherei in der menschlichen Seele; es ist ihr eine Beruhigung, wenn das halbe Unglück zum ganzen, das kleine zum großen wird, als wenn es dadurch in eine Sphäre gehoben würde, in welcher seine ängstliche bedrückende Wirkung sich in eine großartig zerschmetternde verwandelt, in welcher das Schicksal den Menschen erhebt, indem es ihn zermalmt. Hier kommen wir dem ästhetischen Kreise, den Wirkungen des tragischen Kunstwerkes schon näher. Jener Pessimismus ist der dunkle Grund des Gemütes, auf den die Sonne der tragischen Kunst ihre Lichtbilder zeichnet. Mit Furcht, mit ängstlicher Spannung befinden wir uns von Anfang an im Bann der Tragödie, auf einem vulkanischen Boden, dessen Eruptionen sich von allen Seiten ankündigen. Diese Spannung hat zugleich etwas Anregendes! Die Zauberin Phantasie, der stets ein kleiner hyperbolischer Dämon zur Seite steht, hat in ihrem Vergrößerungsspiegel bereits das drohende Unglück mit pessimistischer Freude ausgemalt und frohlockt, wenn sich ihre Ahnungen Schlag auf Schlag erfüllen! Das Mitleid mit dem Geschick des Helden geht in rein menschlicher Weise damit Hand in Hand! Doch diese Affekte werden von der Tragödie nicht bloß erweckt, sondern auch gereinigt; das Einzelschicksal, das uns vorgeführt wird, erweitert

Mächte fällt: wird bei Euripides das Göttliche bereits zur toten Maschinerie des Dramas, und die freie Individualität des Menschen entwickelt sich bis zur wildesten Leidenschaft, welche den Boden der antiken Welt verläßt. Besonders zeigen seine Heldinnen, seine Medea, Phädra u. s. w. eine dämonische Weiblichkeit, welche ganz in das Moderne hinüberspielt. Kein größerer Gegensatz, als die Medea des Euripides und die Antigone des Sophokles. Man sollte glauben, daß ein Weltalter zwischen diesen weiblichen Gestalten liegt, von denen die letztere das rein sittliche Ideal eines für das heilige Gesetz der Familie, für die reinen Empfindungen der Pietät sich opfernden Weibes repräsentiert, während die erstere, aufs schärfste bestimmt in ihrer charakteristischen Zeichnung als Kolcherin und barbarische Zauberin, den glühendsten Rachedurst verlassener Liebe in blutigen Thaten kühlt, bis sie auf ihrem Drachenwagen in die Luft entschwindet. Die Sprache des Euripides vertauscht ebenfalls das harmonische Maß des Sophokles mit den wilden Ergüssen entfesselter Leidenschaftlichkeit, deren dämonischer Taumel oft zur Unzeit von kalten Sprüchen der Lebensweisheit unterbrochen wird, die mit dem Anspruche selbständiger Bedeutung auftreten.*)

An Euripides vorzugsweise knüpfen die Nachahmungen und Fortbildungen der antiken Tragödie an, die sich bis in die neueste Zeit verfolgen lassen. Wir wollen nicht die alexandrinische Plejade, nicht die römischen Tragödien, die dem Seneka zugeschrieben werden, erwähnen: es sind nur schwülstige Nachdichtungen in Stoff und Form. Dagegen fällt die kunstmäßige Wiedergeburt der antiken Tragödie im klassischen Theater der Franzosen mit einem Höhenpunkte der Entwickelung des Dramas überhaupt zusammen. Das Theater jener nationalen Glanzepoche der Franzosen wählte seine Stoffe vorzugsweise aus dem tragischen Mythos der Hellenen und der alten Geschichte und bequemte seine Behandlungsweise den Regeln des Aristoteles an. Die aristotelischen Einheiten galten für das unumstößliche Grundgesetz der Tragödie; sie wurden von Corneille und Voltaire nicht nur beobachtet, sondern auch kritisch proklamiert. Der erstere hielt es für eine ketzerische Kühnheit, wenn er die dramatische Regelrechtigkeit der vierundzwanzig Stunden in seiner Komödie: „die Witwe" auf drei Tage auszudehnen wagte; der letztere gab sich nur

*) Von den 75 Stücken des Euripides sind uns 18 erhalten: „Elektra" „Orestes", „Iphigenia auf Aulis", „Iphigenia auf Tauris", „Alkestis", „Helena", „Hekabe", „der rasende Herakles", „die Herakliden", „die Hiketiden", „die Bacchen", „Andromache", „die Phönissen", „Rhesos", „Jon", „Phädra", „Medea", „Hippolytos".

einigen schüchternen Zweifeln betreffs der Einheit des Ortes hin, die er in einigen Stücken zu verletzen kühn genug war. Natürlich machte die Einrichtung der französischen Bühne auch einige nicht unwesentliche Abweichungen von der antiken Tragödie notwendig. Der Chor, den Jodelle, der Stifter des französischen Theaters, noch in seiner „Kleopatra" beibehalten hatte, und den Racine in „Esther" wieder einzuführen versuchte, verschwand in den meisten Stücken von der Bühne und wurde nur in mangelhafter Weise durch die sogenannten „Vertrautenrollen" ersetzt. Dagegen trat die regelmäßige Einteilung in fünf Akte ein. Die Helden und Heldinnen der alten Mythe und Geschichte mußten es sich gefallen lassen, die Konvenienzen des glänzenden französischen Hofes in engherzigster Weise zu beobachten. Die zeremonielle Feierlichkeit des Pathos bewegte sich in Alexandrinern, deren steife, rhythmisch verschnittene Taxushecken den regelmäßigen Gang der Handlung einengten. Selten plätscherte eine erquickende Fontäne der Phantasie in diesem einförmigen Park der Tragödie, dessen geradlinige Wege in ihrer notwendigen Kreuzung jede freie und freudige Bewegung und Ueberraschung unmöglich machten. Dennoch waren es große Talente, welche diese enge konventionelle Form schufen, deren Einfluß auf Jahrhunderte und auf viele Nationen mächtig blieb. Denn das französische Drama bewegte sich bis zu Viktor Hugos romantischen Reformversuchen, deren Gegenschlag gegen die strenge Regel korrekter Schönheit, bei aller Macht und Pracht eines großen Genius, in das Geschmacklose und Überspannte überging, ganz in den Gleisen eines Corneille und Racine, und der Kampf zwischen Klassizität und Romantik ist in Frankreich noch immer nicht ausgefochten. Bedeutende Dramatiker, wie Ponsard, stehn noch auf der Seite der ersteren. Auch die Einflüsse auf italienische Tragiker, auf Alfieri, Monti u. a. sind nicht zu verkennen.

Pierre Corneille ist von der Trias der klassischen Tragiker Frankreichs der gewaltigste, der die tragische Kollision, wie z. B. im „Cid" und „Cinna," auf eine ergreifende Spitze treibt. Die Anlage seiner Tragödien ist einfach und kunstgerecht; um den Mittelpunkt des Konfliktes gruppieren sich Charaktere und Situationen in symmetrischer Weise; die Sprache ist deklamatorisch, prunkhaft, von heroischer Kraft, soweit es die Etikette der ganzen hoffähigen Form erlaubt. Die Gesinnung wechselt, besonders in den historischen Stücken zwischen antikem Freiheitspathos und der Verherrlichung der glanzvollen Majestät. Außer seinem „Cid" und „Cinna" gehören „die Horazier," „Polyeukt," „Rodogune," „der Tod des Pompejus" und „Heraklius" zu seinen besten Tra-

falls die Charaktermalerei, indem besonders in dem ersteren Stück die dramatischen Situationen ziemlich locker aneinandergereiht sind.

Man hat mit Recht unserm deutschen Lustspiel den Vorwurf gemacht, daß es sich zu sehr in einer engen, bürgerlichen Sphäre bewege, über die Verwicklungen des Familienlebens, der häuslichen Kreise nicht hinausgreife, daß ihm eine freiere geistige Regsamkeit und soziale Bedeutung fehle. Die neufranzösische Sittenkomödie, so verwerflich sie in ihren Auswüchsen ist und so bedauerlich die Herrschaft, die sie auf deutschen Bühnen ausübt, hat den Vorzug vor dem deutschen Lustspiel voraus, daß sie tiefergreifende Konflikte des sozialen Lebens behandelt und eine die Gesellschaft, den Staat, geistige Richtungen geißelnde Satire herauskehrt. Wir weisen nur auf Augiers feine Lustspiele: „Les effrontés“ und „le fils de Giboyer,“ in denen das Treiben der Parteien, besonders der Legitimisten, die Allianz zwischen der Börse und dem Journalismus, dem Unglauben der mit den Ideen taschenspielernden Preßpiraten mit feinsten satirischen Streiflichtern beleuchtet wird. Doch das Thema das in unerschöpflichen Varianten illustriert wird, ist die Ehe und der Ehebruch, bis zur Prostitution in der Ehe, wie sie in Augiers „les pauvres lionnes“ gezeichnet wird, das Hetärentum mit rührendem Ernst oder in satirischer Beleuchtung („la dame au camélias“ und „demi-monde“ des jüngeren Dumas), der Konflikt zwischen bankerotter Liederlichkeit und hingebender Mutterliebe („Odette“ von Sardou), die Polemik gegen eine Gesetzgebung, welche die Ehescheidung unmöglich macht, („Divorçons“, und „Daniel Rochat“ von Viktorien Sardou). Der Salon mit seinen von modernen Interessen bewegten Gruppen gewährt freiere geistige Perspektiven als das engherzige Familiendrama, das sich nur hinter denselben vier Pfählen abspielt. Insofern weht eine freiere Luft in diesen französischen Stücken; leider ist sie von den Miasmen der sozialen Atmosphäre der Weltstadt verpestet. In neuer Zeit nimmt man auch in Deutschland Anläufe zu einer mehr sozialen Komödie, welche neben derjenigen des Familienlebens volle Berechtigung hat, wie mehrere Werke von Bauernfeld, Paul Lindau, Adolf Wilbrandt beweisen.

Das Charakterlustspiel, das sich bereits mit freierem Behagen, als das Intriguenstück, den Eingebungen des Humors überlassen darf, führt zum Schwank, der Posse des bürgerlichen Lebens, wo die Handlung in die jovialsten Verwicklungen übergeht, und die Charaktere an das Burleske und Karikierte streifen. Es ist kein Zufall, daß Molière und Holberg, die hervorragendsten Dichter des Charakterlustspiels, sich vorzugsweise auch in der Posse versucht, und besonders der erstere in seinem

„Bauer als Edelmann,“ „Arzt wider Willen,“ „Georg Dandin“ eine mehr markige und drastische komische Ader entwickelte, als im ernsteren Sittenlustspiele, in welches sich oft zur Unzeit ein lehrhaftes und moralisierendes Element eindrängt und die Thorheit in das Laster übergeht. Wir könnten die Posse auch in ihrer kulturhistorischen Bedeutung als das Volkslustspiel seinen feinern Gattungen gegenüberstellen; doch dieser Gegensatz, der eine litterarhistorische Bedeutung hat, kann niemals eine ästhetische gewinnen, indem nur seine Aufhebung die echte Höhe der Kunst, die nur eine Nation kennt, signalisiert. Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, wie die phantastische Zauberposse in einer Weise zu adeln sein dürfte, daß sie gleichzeitig den Anforderungen der Kunst und der Genußfähigkeit der Massen genügt. Auch der kürzere Schwank, die Farce der Franzosen, die ähnlich wie das Satirdrama der Griechen sich an eine größere Tragödie anschließt, kann sich über den Blödsinn der Trivialität zu einer genialen Skizze erheben, welche in ihrer burlesk derben Form doch eine tiefere Bedeutung verbirgt.

3. Das historische Lustspiel.

In dieser noch jungen Lustspielform, welche der letzten Epoche angehört, finden wir eine Vereinigung des idealistischen und realistischen Lustspiels oder mindestens den Ansatz dazu. Die Tragödie hat in ihren ernsten Konflikten nicht Raum für das, was wir den Humor der Weltgeschichte nennen möchten, einen Humor, der keineswegs auf dem Standpunkt des Kammerdieners steht, für welchen es keinen Helden gibt. Der Humor des historischen Lustspieles besteht darin, daß es nachweist, wie der geschichtliche Held nie ganz in seiner Mission aufgeht, wie ein Rest rein menschlicher Unangemessenheit übrig bleibt, der uns nicht nur deshalb heiter stimmt, weil er diese hervorragenden Persönlichkeiten der Geschichte uns andern Sterblichen nähert, sondern weil wir alles menschliche Treiben als verschwindend gegen die höhere Macht der Geschichte erkennen. Wird der Ton allein auf die Bedeutung des Kleinen, auf die nichtigen Ursachen großer Wirkungen gelegt wie z. B. in Scribes „Glas Wasser“, so tritt eine einseitige Ironie an die Stelle des Humors, der in seine Charakterbilder auch die positive Größe mitaufzunehmen vermag; denn der Humor umspannt das Große und Kleine zugleich. Wir erhalten ein Intriguenstück auf historischer Grundlage. Das echte historische Lustspiel dagegen vereinigt ideale Tiefe mit realistischer Darstellung, indem es uns mit vollen Farben ausgeführte Charakterbilder am Faden einer einheitlichen Handlung vorführt. Es darf sich an die größten Helden der

Geschichte wagen, wenn es nur die Kraft besitzt, sie mit einem Humor darzustellen, der ihren komisch ausgemalten menschlichen Schwächen nicht ihre geschichtliche Bedeutung opfert. Rühmenswerte Anfänge auf diesem Gebiete sind Gutzkows „Urbild des Tartüffe“ und besonders „Zopf und Schwert“, Stücke, denen ich mit meinem „Pitt und Fox“, mich angeschlossen habe.

Wir könnten hier noch das Feuilleton der Bühne, das einaktige Lustspiel, die Bluette, erwähnen, in welcher eine einfache Verwickelung, eine durchsichtige Handlung sich zu einer anmutigen Pointe zuspitzt, ferner das sogenannte Schubladenstück, die Bluette schauspielerischer Virtuosität, in welchem dem Darsteller Gelegenheit geboten wird, seine Fertigkeit in der raschen Aufeinanderfolge verschiedener Masken zu zeigen; doch der Raum verbietet uns, auf diese Miniaturbilder unseres Repertoires näher einzugehn. Nur im allgemeinen möchten wir für die realistische Komödie ebenfalls wieder den Vers in Vorschlag bringen, den nicht nur Molière zum großen Teil, den auch Kotzebue, Müllner, Steigentesch und andere deutsche Lustspieldichter, neuerdings Wilhelm Jordan in seinen Lustspielen mit Erfolg angewandt haben. Er würde von selbst manche Trivialitäten vermeiden, in welche unser prosaisches Lustspiel verfällt, der komischen Muse einen graziöseren Sokkus anschnallen, die Pointen der Diktion schärfer hervorheben, manche Schärfen der Charakteristik dagegen anmutiger ausgleichen. Der früher gebrauchte Alexandriner empfiehlt sich von selbst durch seine markierten Einschnitte zu den pointierten Antithesen des schlagenden Witzes. Um aber seine Eintönigkeit zu vermeiden, wäre nicht nur die moderne freiere Behandlungsweise dieses Verses am Platze, sondern der Wechsel mit gereimten vier- und fünffüßigen Jamben würde jenen beweglichen Konversationston bilden, den z. B. die Wielandschen Episteln und die komischen epischen Dichtungen des vorigen Jahrhunderts atmen.

Ohne auf das musikalische Drama, die Oper und das Liederspiel (Vaudeville), letzteres ein lyrisches Drama mit Gesang, von dem uns Holtei einige anmutige Muster gegeben, näher einzugehn, indem wir in bezug auf das Wesentliche auf das Kapitel: „die Dichtkunst und die Musik“ verweisen, wollen wir noch einen Blick auf das Schauspiel werfen, eine dramatische Gattung, welche keine Mischung des Komischen und Tragischen enthält, sondern in der zweifelhaften Mitte zwischen Tragödie und Komödie steht. Das Schauspiel ist ein Drama, in welchem ein ernster Konflikt zu einem glücklichen Ausgang führt. Eine neue Begründung dieser Gattung aus der Idee hat Moritz Carrière in seinem Werke

„über das Wesen und die Formen der Poesie“ versucht. Nach ihm herrscht in der Tragödie die Notwendigkeit, in der Komödie der Zufall und die Willkür, im Schauspiel aber die Freiheit, die sich selbst so und anders zu bestimmen und sich auch durch eigene Wahl mit den objektiven Gesetzen der Weltordnung in Einklang zu bringen versteht. Er führt uns von der „Sakontala“ der Indier, der „Iphigenie“ und den „Eumeniden“ des Euripides zu Calderons „Leben ein Traum“, Shakespeares „Cymbeline,“ „Maß für Maß“ und „Kaufmann von Venedig“, Lessings „Nathan“, Goethes „Iphigenie“ und „Faust“ eine Reihe von Musterdramen auf, welche in diese Kategorie des Schauspiels gehören. In der That ist nicht abzusehn, warum nicht auch die ideale Dichtung aus dem Kampfe des Lebens zu einem versöhnenden Ausgange führen sollte, zu einem heitern Abschluß, der alle Dissonanzen löst. Dennoch wird das Schauspiel stets an einer Unsicherheit des Stiles leiden, wie denn auch die Hälfte jener Stücke teils ins Lustspiel, teils in die Tragödie hinüberschwankt. Bei den Alten führte ein deus ex machina, eine göttliche Sühne den versöhnenden Ausgang herbei, der auch im neuern idealen Schauspiel nicht ohne eine bedeutsame innere Wandlung und Wendung des Helden eintreten kann, welche doch nur für bestimmte Stoffe des Gedankendramas möglich scheint. Die Gefahr dieser Gattung tritt daher an ihrer beliebtesten Form, dem bürgerlichen Schauspiel, am meisten hervor, indem hier ernste, meistens kriminalistische Konflikte des Lebens zu einem versöhnenden Ausgang führen, in welchem nur die schlechte Weinerlichkeit einer charakterlosen Rührung triumphiert. Den wunden Fleck dieses Schauspiels hat Kaiser Joseph berührt, der nach einer Vorstellung von Iffands „Verbrechen aus Ehrsucht“ äußerte: „ich würde nicht so gelinde mit Ruhberg umgehn, wie der Verfasser.“ Die Abstumpfung des Konflikts, die Vertuschung des Verbrechens und die innere Besserung, ein Moment, das dramatisch gar nicht zur Gestaltung kommen kann, sind diesem Schauspiele durchaus wesentlich. Die Befriedigung, die das Publikum aus seinem versöhnenden Ausgange mit nachhause bringt, ist daher eine höchst mangelhafte. Oder wer würde die rührenden Familiengruppen in Kotzebues „Menschenhaß und Reue,“ die eheliche Versöhnung in „Dorf und Stadt“ der Frau Birch-Pfeiffer für einen harmonischen Abschluß halten? Schon Molières und Jonsons Charakterbilder neigten sich in diese dramatische Sphäre herüber, welche Diderot selbständig anbaute, und die dem deutschen Familiensinn, trotz des energischen Verdammungsurteils, das unser größter Dramatiker ihr zuschleuderte, vorzugsweise zusagt. Dies bürgerliche Schauspiel hat sich auch einen